Dr. Hugo Riemann.

PRÄLUDIEN u. STUDIEN.

III.





Riemann,

Präludien und Studien.



Präludien und Studien

Gesammelte Aufsätze

zur

Aesthetik, Theorie und Geschichte der Musik

von

Prof. Dr. Hugo Riemann

III. Band.



Leipzig.

Hermann Seemann Nachfolger.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

Musikalische Logik.*)

Ein Beitrag zur Theorie der Musik.

(1872.)

Die Thatsache, dass ich oft beim Anhören eines Musikstückes Fehler empfand, wo Kontrapunkt und Harmonielehre keine nachweisen konnten, wurde der Anstoss zu den nachfolgenden Untersuchungen, die ein bisher fast gänzlich unbebautes Feld urbar zu machen suchen. Wenigstens dürfte, was ich darin über Akkordfolge und Modulation zu sagen gedenke, einen gänzlich neuen Gesichtspunkt bieten.

Auf Moritz Hauptmanns Harmonik fussend, welche allein ein festes Prinzip durchführt, werde ich suchen, eine Fortführung seiner Theorie zu geben, indem ich da anfange, wo er aufhört, nämlich bei der angewandten Harmonik und Metrik.

Was darüber bereits in seinem Werke steht, ist leider darum nicht vollständig und hinreichend geniessbar, weil sich Hauptmann nicht entschliessen konnte oder nicht darauf verfiel, seine Begriffe von Oktaveneinheit, Quintentzweiung und Terzeinigung in dem zeitlichen Nacheinander ebenfalls aufzusuchen, ohne welches ein Tonstück nicht denkbar ist. Abstrakte Begriffe, wie Tonartsystem, lassen sich wohl noch definieren durch komplexive Auffassung der tonartlichen Hauptakkorde in einem En-gros-Akkorde, aber damit ist Hauptmann noch nicht im stande, drei Akkorde in vernünftiger Reihenfolge nacheinander zu bringen. Er hat wohl die Zusammengehörigkeit der Akkorde in einer Tonart begriffen, aber durchaus nicht die verschiedene Bedeutung dieser Akkorde gegeneinander, ihre logische Bedeutung in musikalischem Satzgefüge.

---

*) Neue Zeitschrift für Musik 1872, No. 28 ff. (pseudonym als Hugibert Ries).

Diese Lücke auszufüllen, sollen die nachfolgenden Artikel versuchen.

Zugleich habe ich, gegenüber der mehr und mehr sich entfaltenden Freiheit unserer modernen Harmonik und der aufkeimenden Ansicht, als könne überhaupt jeder Akkord jedem Akkorde folgen*), den Zweck vor Augen, nachzuweissen, dass eine ganz bestimmte Schranke für derartige Willkürlichkeiten existiert, die in nichts anderem zu suchen ist, als in der logischen Bedeutung der verschiedenen Tonstufen.

Wir werden sehen, wie sich aus dem einfachsten Prinzip von These, Antithese und Synthese, entsprechend dem Hauptmannschen Oktav-, Quint- und Terzbegriff, die freiesten und kompliziertesten harmonischen wie metrischen Bildungen entwickeln.

I. Harmonische Logik.

1. Kadenz. Nach M. Hauptmann würde die Befriedigung, welche die Kadenz C-F-G-C*) gewährt, darauf beruhen, dass durch Erklingen von Tonika, Unter- und Oberdominante die Tonart von allen Seiten gezeigt ist, und dann durch Wiederanschlagen der Tonika ein vollständiger Abschluss erzielt wird. Welch verschiedenartigen Einfluss aber die drei verschiedenen Akkorde auf die Entwickelung dieses Prozesses ausüben, dafür giebt uns Hauptmann keinen Anhaltspunkt. Und doch war des Columbus' Kunststück mit dem Ei so leicht auszuführen! Die unvollständige Kadenz I-V-I klingt voll und befriedigend, während I-IV-I mager und kält klingt. Warum? weil in der plagalen Kadenz der tonartliche Grundton nur vorübergehend aus Grundton Quint wird, um sogleich wieder Grundton zu werden, obgleich dazu gar keine Nötigung vorhanden ist; in I-V-I dagegen wird er vollständig verdrängt, um durch die Oberdominantterz, den Leitton, gebieterisch gefordert zu werden.

Die Kadenz C-F-C-G-C enthält jene beiden Kadenzen vereinigt, die befriedigende am Schluss. Das zweite Auftreten der

---

*) Diese Bemerkung zielt auf die preisgekrönten Harmoniksysteme von A. F. Weitzmann (1860) und Graf Laurencin (1861).

**) Grosse lateinische Buchstaben bedeuten Durakkorde, kleine bedeuten Mollakkorde mit den gleichnamigen Grundtönen; römische Ziffern bedeuten die leitereigenen Harmonien der betreffenden Stufen der Tonart. — D. V.

Tonika ist aber durchaus verschieden von dem dritten, aus dem oben ersehenen Grund; und wie wenig Berechtigung die Tonika in dieser Stellung zu entschiedenem Auftreten hat, beweist der Umstand, dass sie in jener Kadenz fast immer als Quartsextakkord erscheint, jedenfalls immer als solcher erscheinen könnte. Der tonartliche Grundton C wird also aus Grundton Quint, dann Quart in Quartsextakkord, wodurch er im Zwiespalt mit sich selbst erscheint, wird dann durch die Oberdominante gänzlich verdrängt, um wieder gefordert zu werden.

Ich sehe in diesem zweiten Auftreten der Tonika den Quintbegriff*), der sich dem Einheitsbegriff des ersten Auftretens entgegensetzt, und der seine Terzeinigung durch die Oberdominante wieder in der Tonika findet, die nun wieder in der Grundlage erscheint. **Diese Gestalt der Kadenz ist der Typus aller musikalischen Form.**

Diese sogenannte grosse Kadenz hat also drei besonders hervortretende Momente, die wir thetische nennen wollen: These, thetische Quint und thetische Terz. Die Uebergangsmomente nennen wir Antithese und Synthese. Strenger gefasst: These ist die erste Tonika, Antithese die Unterdominante mit dem Quartsextakkord der Tonika, Synthese die Oberdominante mit dem schliessenden Grundakkord der Tonika; **thetisch ist die Tonika, antithetisch die Unter-, synthetisch die Oberdominante.**

(Die Tonika ist aber sogar im stande, ohne Zwischenakkorde jene drei Momente zu repräsentieren, wenn der Grundbass durch die Stufen I-V-I der Tonleiter schreitet, sodass er das zweite Mal als Quartsextakkord erscheint!)

Endlich haben wir noch die Kadenz I-IV-V-I einer Prüfung zu unterziehen. Während zwischen IV-I-V in der grossen Kadenz liegenbleibende Töne als Bindeglieder vorhanden sind, fehlen diese zwischen IV und V, wofern nicht V mit Septime auftritt. Darum wird im strengen Satze I-IV-I-V-I häufiger sein. In freierer Komposition aber ist I-IV-V-I bei weitem die gebrauchteste Form, was darum sehr gut erklärlich ist und nicht als Lücke empfunden wird, weil in IV der tonartliche Grundton als Quint recht wohl als Gegensatz zu dem Grundton der Tonika

---

*) Diese Ausdrücke sind in Anschluss an Moritz Hauptmann gewählt. — D. V.

angesehen werden kann, sodass der Quartsextakkord der Tonika eigentlich nichts Neues bringt, sondern nur dasselbe in einer andern, leichter fasslichen Gestalt. In I-IV-V-I ist daher IV wirklich Antithese zu I, und wir werden im folgenden unter Antithese immer dieses selbstständige Auftreten der Unterdominante verstehen, für die anderen Formen aber die Umschreibungen beibehalten.

2. Nebenharmonien. Gehen wir nur einen Schritt weiter und sichten die Akkorde der geschlossenen Tonart, wie sie auf den verschiedenen Stufen der Skala auftreten, so treten sie schnell in drei Gruppen auseinander, nämlich in thetische, antithetische und synthetische. Leichtverständlicherweise hängt die logische Bedeutung vom Grade der Verwandtschaft mit einem oder dem anderen der Hauptakkorde ab.

In Dur sind daher zunächst thetische Akkorde: I. VI. (III). — VI hat die grosse Terz der Tonika zur oberen Terz und wird dadurch besonders an Stelle der thetischen Quint oder in Trugschlüssen bei weiter ausgedehnten Kadenzen sehr gut als Stellvertreter der Tonika empfunden. III ist ein sehr unglücklicher Akkord, insofern die Terz und Quint der Tonika sich geltend machen gegen Grundton und Terz der Oberdominante, sodass der Akkord weder an thetischer noch an synthetischer Stelle Boden gewinnt. Nur als Uebergang von der Tonika zu Unterdominante, oder von Oberdominante zur Tonika auf dem guten Taktteil vorhaltsartig vor der letzteren, ist er verwendbar, beides freilich Fälle, in denen er eigentlich akkordliche Bedeutung nicht hat.

Antithetische Akkorde sind IV-II-VI; II durch die grosse, VI durch die kleine Terz mit IV verwandt. Als Zwischenakkord von I und IV ist VI ganz gut geeignet, allein als Antithese aufzutreten; doch noch geschickter leitet er antithetisch zu der seltenen dritten Stufe als thetischer Quint.

II ist entschieden antithetisch, weil es keinen Ton mit der Tonika gemein hat und dieselbe auch durchaus nicht fordert, sich also gerade so kühl verhält wie IV selbst.

Endlich wirken synthetisch: V, VII und (III). VII durch die kleine Terz mit V verwandt, ohne eigentliche Dreiklangsmomente im Hauptmannschen Sinne zu besitzen, fordert seine Auflösung in die Terz der Tonika, weil der Leitton (Grundton) die Quint herabzieht. Ueber III sprachen wir oben; III-I ist matt, weil nur ein Ton neu erscheinen kann

Das Hinzutreten der (leitereigenen) Septimen bringt einige kleine Aenderungen hervor.

I^7 verliert durch die Septime sofort seinen thetischen Charakter und kann nur als Uebergang zur Antithese gebraucht werden; selbst wenn ein Tonstück mit diesem Akkorde anfängt, müssen wir so auffassen und die Septime aus der Oktave kommend verstehen. Die Oberdominantterz g h macht ein entschiedenes Gegengewicht gegen c e geltend, präziser: der Durdreiklang c e g streitet mit dem Molldreiklang e g h um das Uebergewicht.

II^7 dagegen wird durch die Septime nur verstärkt in seiner antithetischen Wirkung, weil nun die ganze Unterdominante auf der locker verbundenen Oberdominantquint steht.

III^7 kann trotz der vollständig erscheinenden Oberdominante keine synthetische Bedeutung gewinnen, weil die Terz der Tonika zu kräftig ist, um nach dem tonartlichen Grundton hinabzusteigen, überhaupt aber eine Auflösung nach der Tonika nur einen neuen Ton bringen könnte, nämlich den tonartlichen Grundton. Daher behält sogar dieser Akkord vorzugsweise seine Verwendung als Uebergang von These zu Antithese. Dagegen leitet er bequem nach D-dur, wie VI^7 nach G-dur, VII^7 nach A-moll.

IV^7 enthält eine zweite grosse Terz, die der Tonika, welche sich gegen die Unterdominante geltend macht; doch da VI sowohl thetisch als auch antithetisch wirken kann, behält IV^7 antithetischen Charakter und eignet sich besonders zur Verlängerung der Antithese, indem es nach II^7 sich löst.

V^7 ändert seinen Charakter gar nicht, weil beide ineinanderliegende Dreiklänge gleich stark synthetisch wirken. Die Septime ist willkommenes Bindeglied zwischen IV und V.

VI^7 enthält zwar die Tonika ganz, und überhaupt kein Element, das nicht thetisch sein könnte, doch widerstrebt die Dissonanz dem Charakter der These und macht den Akkord nur antithetisch oder zum Uebergang von These zu Antithese brauchbar. Vgl. III^7.

VII^7 hat seine Dreiklangsmomente nur in der Terz 5 — 7, der grossen Terz der Unterdominante, bekommt also eine starke Neigung zur Antithese; diese wird oft paralysiert durch Unterschiebung des Oberdominantgrundtons, wodurch der nicht seltene

Dominantnonenakkord entsteht z. B. g h d f a; derselbe ist durchaus synthetisch, und die Unterdominantterz schwebt unverbunden darüber, weil d a keine reine Quint ist (Hauptmann N. d. H. u. M. § 47). Siehe auch III^7. Wird der Nonenakkord nicht gebildet, so kann VII^7 gleichwohl dieselbe Auflösung beibehalten, weil die Fortschreitungen in die Tonika durchaus natürliche sind. Am gerechtesten aber ist es, ihm die Stelle zwischen Antithese und Synthese anzuweisen, sodass er sich in V^7 auflöst.

In Moll findet sich die dritte Stufe oft als Durdreiklang mit chromatisch erniedrigter Quint (c e g in A-moll) und wirkt dann thetisch, im übrigen sind die Verhältnisse ganz die gleichen, wenigstens die Resultate; der Dominantnonenakkord (klein) ist häufiger in Moll als in Dur.

Von anderen Nonenakkorden sind II^9 und IV^9 in Dur, IV^9 und VI^9 in Moll häufig und zwar im Uebergang von These zu Antithese.

Noch höher aufgebaute Akkorde fasst man bequem als Vorhalte oder Anticipationen auf, von denen V^{11} der häufigste ist, eine Anticipation der Oberdominante, während die Unterdominante in Antithese erscheint. Eine Harmonie, die mit weggelassener Terz eine herrliche Klangwirkung hat:



3. Erweiterte Kadenzen. Wenn schon durch Substitution der Nebenharmonien an Stelle der Hauptakkorde eine grosse Mannigfaltigkeit der Kadenzbildung gewonnen ist, so erweitert sich unser Gestaltungsvermögen ausserordentlich, wenn wir der Kadenz selbst eine grössere Ausbreitung gestatten.

Dies kann geschehen:

1) durch längeres Verweilen auf einem Momente, indem derselbe Akkord in verschiedenen Lagen erscheint, oder statt dessen andere von gleicher logischer Bedeutung eingeschoben werden, z. B.

I, VI — IV, VI — III-V — I —

2) durch Wiederholung der Antithese und Synthese:

I — II — VI — IV — I — V — I

oder I — IV — I — V — I — VII — I

3) durch Erweiterung eines Momentes, besonders des thetischen zur Kadenz innerhalb der Kadenz:

I — V — I — IV — I — V — I

4) durch Mischung aller drei Arten:

I — V — I — IV — I — II — VI, I — V, VII — I

Besonders häufig in der angewandten Komposition ist die Manier, die These auf alle mögliche Art zu erweitern und dann durch die einfache Kadenz I-IV-V-I die Periode fest abzuschliessen. Besonders liebt Beethoven diese Art Periodenbildung; die Steigerung geht dann bis zur Antithese, die meist durch ein sforzando charakterisiert ist.

Die Kadenzbildung innerhalb der Kadenz potenziert sich ganz ausserordentlich, und jede melodische Phrase, jede Verzierungsfigur bewegt sich durch die Elemente These, Antithese und Synthese; nur dann fassen wir eine Melodie richtig auf, nur dann können wir sie richtig harmonisiert nennen, wenn wir uns dieses logischen Entwickelungsganges bewusst sind. Jeder Ton muss akkordlich aufgefasst werden, nicht aber im Verhältnis zu der untergelegten, die grossen Züge zeichnenden Harmonie, sondern für sich als Grundton, Terz, an Stelle thetischer Quint sogar als Quint eines Akkordes. So müsste ich z. B. für die ersten acht Takte von Beethovens Adagio der ersten Klaviersonate folgendes sehr komplizierte Schema entwerfen: Harmonisierung: I (1) — V (2) — I, V, I (3) — V (4) ‖ — I (5) — IV, V, I (6) — IV, I, V (7) — V, I (8). Das erste Sätzchen bis Takt 5 ist nichts als erweiterte These, 5 — 6 vollständige Kadenz mit dem Ton auf IV, 6 — 8 noch einmal dieselbe, wieder mit betonter Unterdominante und schliesslich mit einem metrischen Vorhalte vor der Tonika. Darüber ergeht sich aber die melodische Phrase, beispielsweise über Takt 1: I, IV, I, V, I, (These.) ‖ IV, I, (A.) V, I (S.)

oder Takt 4: | I, V, I, | IV, | V, I, I[illegible]. V. V[illegible] | I. Nach dem
T. A. Synthese.

Gesagten dürfte jede melodische Phrase, überhaupt jedes nicht modulierende Tonstück ohne Schwierigkeit zu analysieren sein.

4. Modulation. Nun dürfen wir auch die letzte Fessel lösen, nämlich die Schranken der geschlossenen Tonart hinwegheben. Ungehemmt darf sich nun die Gestaltungskraft zeigen.

Sei uns zunächst ein Wort über den Unterschied zwischen dem Gebrauch alterierter Akkorde und einer Modulation gestattet. Schlage ich vor dem G-dur- oder E-mollakkorde in C-dur fis statt f an, sodass G-dur ein Ruhepunkt wird, so ist das eine Modulation. G-dur, die Oberdominante, erhält tonische Bedeutung und erscheint an thetischer Stelle.

Ebenso erhält durch Intonation von gis A-moll, durch b F-dur, durch fis und dis E-moll etc. tonische Bedeutung, und können alle diese Akkorde an Stelle der thetischen Terz erscheinen. Das ist wirkliche Modulation, Heraustreten aus den Schranken der Tonart. Fassen wir den Begriff ganz strikt, so ist Modulation: die Veränderung der logischen Bedeutung einer Tonstufe. Sind solche Verwechselungen nur vorübergehend, etwa nur in erweiterter Antithese stattfindend, so nennen wir sie Ausweichungen; dauern sie, schliesst eine Periode in der neuen Tonart ab und die nächste beginnt wieder darin, so nennen wir das vorzugsweise Modulation. Das Ohr empfindet bei diesem Vorgange, dass die betreffende Tonart tonische Bedeutung erhält, mag auf derselben ein Dur statt eines Moll erscheinen, ja mag dieselbe chromatisch verändert werden oder nicht; so empfindet es den schnellen Uebergang aus C-dur nach F-dur oder Fis-dur nur intensiv verschieden; bei beiden wird die IV. Stufe tonisch.

Alterierte Akkorde sind solche, welche die Bedeutung für die Tonart durchaus beibehalten, nur chromatisch verschieden gefärbt, scheinbar einer ganz fernen Tonart angehören. So findet sich auf der VI. Stufe der Durtonart sehr häufig ein Durakkord, der entstanden ist durch chromatische Erniedrigung des Grundtons und der Quint. Derselbe gehört eigentlich auf dieselbe Stufe in Moll und klingt sehr pikant, z. B. in H-dur der G-durakkord anstatt des Gis-moll.

In gleicher Weise erscheint auf der zweiten Stufe in Moll ein Durakkord durch chromatische Erniedrigung des Grundtons,

z. B. in Dis-moll E-dur, in D-moll Es-dur. Sowohl jener auf der VI als dieser auf der II wirken wie ihre reinen Formen antithetisch.

Ebenso kann die II. Stufe in Dur mit grosser Terz erscheinen und nur alterierter Akkord sein, wenn das darauffolgende G-dur synthetisch bleibt.

Alle derartigen chromatisch veränderten Akkorde erscheinen mit starker Betonung; meist mit einem Sforzando, das die Antithese so gern charakterisiert.

Modulationen nun können verschiedenartig eingeleitet werden. Meist geschieht es durch die Unterdominante oder einen anderen antithetischen Akkord der zu ergreifenden Tonart. Ist derselbe der alten Tonart eigen, so wandelt er seine logische Bedeutung, z. B.

C: I — I — III
C — C — e — H — e
e: VI — I — V — I

noch natürlicher wäre die Modulation:

C: I — VI — III
C — a — e — H — e
e: IV — I — V — I

Ebenso gut kann aber die Dominante der neuen Tonart sofort ergriffen werden:

C — Cis — Fis,

eine schnelle Modulation, die aber nur vorübergehend sein darf, entweder in einer Sequenz oder als schnell zurückgehende Ausweichung. In dauernd gültiger Modulation ist es am zweckmässigsten, der Dominante der zu ergreifenden Tonart tonische Bedeutung zu verschaffen, wodurch dann der Uebergang in die neue Tonart gut vermittelt erscheint. Endlich kann der Quartsextakkord der Tonika der neuen Tonart ergriffen werden, was besonders nach näher liegenden Tonarten bequem ist.

Immer aber muss, wenn nicht eine üble Wirkung erfolgen soll, der betreffende Akkord der neuen Tonart an seinem richtigen Platze erscheinen, der thetische an thetischer, antithetische an antithetischer, synthetische an synthetischer Stelle.

Modulatorische Sequenzen sind mit grosser Vorsicht zu gebrauchen, weil bei dem beständigen Wechsel der logischen Bedeutung der Tonstufen das Ohr leicht den Faden verliert, doch sind sie von grossem Effekt in Steigerungen und Uebergangs-

gruppen, wo auch die rhythmische Logik ein wenig confundiert wird.

5. Quintenverbot. Bei frappanten Modulationen nehmen wir auch leicht Quintenparallelen mit in den Kauf, wenn nur die Septime in Gegenbewegung gegen die anderen Stimmen auftritt oder wenigstens liegen bleibt, z. B.



Die Septime giebt dem Akkord, mit dem sie auftritt, durch die Dissonanz eine Entschiedenheit, mit der sich nur die des verminderten und übermässigen Intervalles sowie die des Leittons vergleichen lässt.

Ueberhaupt aber lässt sich gegen das Quintenverbot kein anderer stichhaltiger Grund finden, als der von Hauptmann angedeutete, dass zwei Akkorde nacheinander in Quintlage beide eine Selbständigkeit beanspruchen, die dem organischen Bildungsprozess eines Musikstückes widerstrebt. Das einfache Verhältnis 2 — 3 darf nur als Gegensatz zu anderen komplizierteren auftreten; gleichsam wie Wellenschlag müssen sich Quinte und Nichtquinte ablösen. Absolut betrachtet klingen nur Oktavenparallelen gut, weil wir da einen wirklichen Gleichklang statuieren müssen. Quarten-, grosse und kleine Terzen oder Sextenparallelen klingen in abnehmendem Masse immer noch schlecht (man vergesse nicht, dass ich von parallelen Terzen etc. rede), Sekunden und Septimenparallelen sind ohne Unnatur selten möglich, weil jedes dieser Intervalle eine Auflösung fordert, die nur durch Erweiterung oder Zusammengehen erzielt wird.

Zwei Akkorde, die keinen Ton gemein haben und beide ohne Septime auftreten, nacheinander zu bringen, klingt aber überhaupt immer unvermittelt und leer, besonders wenn sie in gleicher Bewegung aufeinander folgen, weil dadurch keineswegs der Eindruck der gemeinschaftlichen Bewegung gemacht wird, sondern der des zusammenhangslosen Nebeneinanderherlaufens anstatt des Ineinandergreifens, des sich Ausdehnens oder des sich Konzentrierens.

Folglich nicht mehr die Regel: keine Quinten — sondern vielmehr: Gegenbewegung und Dissonanz. Niemand wird mit Ueberzeugung behaupten, dass es schlecht klingt, zu schreiben:



II. Metrische Logik.

Harmonik und Metrik gehen Hand in Hand, eins bedingt das andere, und es sollte schwer sein, die innere Notwendigkeit der alkäischen Strophe ohne Hilfe der Musik nachzuweisen. Halten wir uns daher gleich fern von absoluter Metrik, wie wir uns von absoluter Harmonik fern gehalten haben; sonst bleibt zwischen Spekulation und Praxis eine Lücke, welche wir bei M. Hauptmann so schmerzlich empfinden. Doch werden unsere Resultate den seinigen anfänglich analog ausfallen.

1. Takt, Satz, Periode. Die kleinste harmonisch verständliche Akkordfolge I-IV-I oder I-V-I ist zugleich die kleinste metrisch verständliche Form. Denn eine Folge von nur zwei Akkorden I-IV.... oder I-V.... würde uns nur einen abgegrenzten Moment geben, die Zeitdauer, während welcher I klingt, bis es durch IV oder V abgelöst wird; IV oder V klingen dann unendlich fort. I-IV ist dann nichts als ein Mass, nach welchem alles gemessen werden kann, etwas weder Abhängiges noch Bedingendes, ein leerer Schemen.

Anders bei I-IV-I. IV ist durch I abgegrenzt, wie I durch IV. Ein zweiter Zeitmoment von gleicher Dauer (wir haben keinen Grund, etwas anderes anzunehmen) erscheint nach dem ersten; jener als erster ist nun massgebender, dieser als zweiter gemessener, abhängiger geworden. Etwas Gleichartiges und dennoch Verschiedenes tritt dem ersten entgegen, von Natur gleichberechtigt und dennoch untergeordnet: es ist die metrische Quint. Ein hinzutretender Moment gleicher Geltung könnte keine Terzeinigung vollziehen, sondern würde nur ein Quintmoment für den zweiten werden, wie wir später sehen; nur ein zweiter höherer Ordnung, dem gegenüber 1+2 ein 1 höherer Ordnung sind, kann den Widerspruch aussöhnen. So erhält denn jenes scheinbar unbegrenzte schliessende I eine feste

Geltung, nämlich die von I + IV oder I + V. Dass in der Praxis dieser Notenwert nicht durch wirklichen Klang ausgefüllt zu werden braucht, sondern dass Pausen dafür eintreten können, ist zunächst ganz gleichgiltig, das Ohr empfindet sicher bei diesen primitiven Gestaltungen den vollen Wert.

Wie ich schon andeutete, bringt die Kadenz I-IV-V-I .... drei begrenzte Momente; IV-V erscheint als Quintbegriff gegen I-IV, V-I als Quintbegriff gegen IV-V, wodurch IV-V ein relativ erstes wird; eine Terzeinigung ist aber noch immer darin nicht, sondern nur eine verstärkte Quintzweiheit. Die Terzeinigung erfolgt wiederum durch das unbegrenzte I ...., welches jetzt die Geltung von I-IV-V bekommt.

Es bedarf wohl kaum des Hinweises, dass jene Form I-IV|I den zweiteiligen Takt, I-IV-V|I aber den dreiteiligen Takt charakterisiert. I-IV-I-V|I .... endlich bringt den vierteiligen Takt, der schwer vom doppelt zweiteiligen zu trennen ist, wie ja auch die Kadenz I-IV-I-V-I eine Zusammensetzung von I-IV-I und I-V-I ist. Doch können wir ähnlich wie Hauptmann schliessen: durch Erscheinen eines dritten abgegrenzten Momentes erhalten wir zunächst den Eindruck eines zweiten zum zweiten, wie im dreiteiligen Takt, wir ziehen 2 von 1 los als erstes zum dritten, bis nach Abgrenzung des ersten Moments das dritte selbst sein zweites erhält und relativ erstes wird; durch dieses zweimalige zwei ist aber eine Quinte höherer Ordnung intoniert, welche ihre Terzeinigung in dem nun I-IV-I-V geltenden I .... findet. Der doppelt zweiteilige Takt unterscheidet sich dadurch vom vierteiligen, dass dort der Prozess ein einfacherer ist, nämlich I-IV|I ... | I-V|I ..., sodass die Terzeinigung zweimal vollzogen wird. B e i m d o p p e l t z w e i t e i l i g e n M e t r u m e m p f i n d e n w i r a l s o d a s d r i t t e u n d v i e r t e V i e r t e l a l s m e t r i s c h e T e r z, oder, wie ich bei der harmonischen Logik sagte, a l s S y n t h e s e, w ä h r e n d w i r e s b e i m v i e r t e i l i g e n T a k t a l s Q u i n t, A n t i t h e s e, e m p f i n d e n.

Der Prozess nun, durch den das doppelt zweiteilige Metrum entsteht, nämlich durch Auffassung des synthetischen Momentes als Antithese höherer Ordnung, kann ins Unendliche fortgesetzt werden, und in der That giebt es für die Ausdehnung eines Musikstückes nur Schranken der Zweckmässigkeit, keine prinzipiellen. Aber schon die kleine zweitaktige Form der plagalen Kadenz enthält alles, was für die Spekulation die ausgebreitetste Form haben kann, nämlich Satz, Gegensatz und Vermittelung

oder Schluss (These, Antithese und Synthese). C-F|C... ist eine zweitaktige Periode; der Vordersatz umfasst nur einen Takt, aber dieser eine Takt enthält These und Antithese, das ist das Entscheidende. Erweitern wir das Taktglied zum Takt, den Takt zum Satz, so wird die Periode 4taktig; C... gilt zwei Takte. Auf gleiche Art erweitert, liefert der Dreivierteltakt die 6-, der Viervierteltakt die 8taktige Periode.

6-, als 3mal 2taktige Periode, 12- als 3mal 4, und 24- als 3mal 8, sind auf diese Weise nicht zu entwickeln. Sondern sie sind aufzufassen als 3teilige Takte höherer Ordnung, die also bis zur Antithese kommen, weshalb sie wenigstens in langsamerem Tempo, wo der alte Mathematikus, das Ohr, Musse hat, nachzurechnen, niemals einen Abschluss bringen dürfen, sehr wohl aber einen Abschnitt bilden. Die Synthese braucht dann durchaus nicht in gleicher Periodisierung zu erfolgen, sondern muss nur genügend lang sein, um ein Aequivalent zu bieten, oder wenigstens muss sie sehr scharf kontrastieren. Dem entsprechend sahen wir in der harmonischen Logik einzelne Momente der Kadenz sich zur Kadenz höherer Ordnung erweitern, ohne dass darum alle übrigen sich hätten erweitern müssen; das Charakteristische ist hier wie dort der Eintritt der Synthese, nachdem die Antithese scharf betont einen wirklichen Abschnitt bezeichnete. Ja, wir fanden bei der Synthese eine gewisse Neigung zur Kürze, während die These sich bis zur endlichen Antithese sehr oft breit zu machen suchte. In allem zeigt sich eine frappante Kongruenz zwischen Harmonik und Metrik, sodass es uns geradezu grausam dünkt, beide voneinander loszureissen und einzeln zu betrachten. —

2. Accente. Wir kennen bereits eine Art Accent, nämlich die Hervorhebung des ersten Taktgliedes, Taktes, Satzes. Strengenommen ist das aber keine Hervorhebung, sondern nur ein Hervortreten; es giebt keine Auszeichnung ohne Konkurrenz.

Bei ruhigem und völlig leidenschaftslosem Fortgange des Akkordwechsels ist also die These, die erste Tonika das uns sich zunächst Einprägende, welches deshalb von uns lieb gewonnen und zurückverlangt wird. Den antithetischen Schlag empfinden wir als etwas Gleichartiges, das sich dem ersten anreiht, und das durch den dritten unbegrenzten Schlag mit dem ersten verbunden wird. Ich sehe in dieser ruhigen Folge den metrischen Durbegriff, wenn immer die ersten Taktteile und Takte den stärkeren Ton haben. Ich möchte den Accent

der Erstzeitigkeit den *thetischen Accent* nennen, der besonders im strengen kirchlichen Stil der verbreitetste ist, eine gewisse Monotonie aber nicht los werden kann.

Weit interessanter ist der *metrische Mollbegriff*, wo dem harmonischen Mollakkord entsprechend die Quint das Hervortretende, sich breiter Machende ist.

Die Antithese macht sich geltend nicht als etwas Untergeordnetes, sondern als etwas mit der These um den Vorrang Streitendes, wodurch sie einen scharfen Accent erhält. Die Synthese tritt dann in Kontrast zur Antithese und erhält ebenfalls starken Ton. So liegt im metrischen Moll die Gipfelung in der Mitte, während in Dur Anfang wie Ende hervortreten. Diese Art der Betonung lässt die Kadenz I-IV-V-I als zweiteiliges Metrum erscheinen: Ć-F̀ ‖ G̀-Ć. Meist jedoch wird die Form C-F-C-G-C zur Anwendung kommen, wo naturgemäss der Quartsextakkord mit seinem thetischen Accent die Synthese einleitet, indem er V eine untergeordnete nachschlagende Stellung anweist:

Ć-F̀ ‖ C̀-Ğ-Ć.

Noch frappanter tritt der Mollbegriff hervor, indem I ganz tonlos als Auftakt vor die Kadenz verwiesen oder gar weggelassen wird: (C̆)-F́-C̀$^{6}_{4}$ ‖ G̀-C. IV enthält dann den natürlichen Accent der Erstzeitigkeit, der Quartsextakkord den eigentlichen Mollaccent, die Oberdominante den zweiten Accent der Erstzeitigkeit, sodass für die ganz zuletzt erst in voller Gestalt eintretende Tonika nichts bleibt als der matte Schlussaccent.

Alle diese Accentuationen sind ausserordentlich häufig als Accente der höheren Ordnung, seltener als Accente der Taktglieder. Dort werden wir sie erst bei Betrachtung des Rhythmus wiedererkennen. An dieser Stelle sei es nun gestattet, auf die Betonung der antithetischen Taktteile im Mazurkarhythmus hinzuweisen.

Wir sahen bis jetzt den metrischen Mollbegriff nur in Formen, die er sich selbst geschaffen, in Kadenzen, die mit Duraccentuationen andere Taktteilungen hatten. Sehen wir nun, wie er sich geltend macht in den Formen des Durbegriffs etwa einem Molldur entsprechend. Ć-F | Ć... wäre wohl denkbar als

zweitaktige Periode, doch würde der Mollbegriff einen entschiedenen Ausdruck finden in C̆|F́|C̀, indem das erste C Auftakt würde und das zweite die Geltung F minus C̆ bekäme.

C-G-C mit Mollbetonung würde Ĉ|G-Ć, indem die zweite Hälfte des ersten C als Antithese der ersten aufzufassen und danach zu krescieren wäre. C-F-G-C als dreiteiliges Metrum ist die Accentuation der obengenannten Mazurka Ć-F-Ğ‖Č oder wie im ungarischen Rhythmus Č-F̄‖Ğ-Ć, wo die zweite Note doppelten Wert der ersten hat; das kurze Viertel G, das dennoch starken Ton hat, ist äusserst hervorstechend. Selbstverständlich brauchen nicht ganze Tonstücke entweder im Dur- oder Mollmetrum komponiert zu sein, sondern beide Accentuationsgattungen lösen einander ab. Aber die Mollaccentuation ist leidenschaftlicher und wird sich bei Steigerungen immer vordrängen, wie sich auch der dreiteilige Periodenbau besonders in grossen Steigerungen finden wird; die doppelte Quint hier und die dominierende Quint dort sind wohl ein vortreffliches Abbild der ruhelosen Leidenschaft. Auch finden sich die Mollaccentuationen weit mehr bei Neueren von Beethoven an, als bei den Alten, welchen das ruhige gleichfliessende Durmetrum behagte. Ihren Gipfelpunkt dürfte sie bis jetzt gefunden haben bei Schumann, Wagner und Liszt, während Mendelssohns Leidenschaft immer wieder durch eintretende gleichfliessende Stellen mit Durbetonung gezügelt wird. —

3. Trugschlüsse. Harmonische Folgen und metrische Bildungen, die allem, was wir bisher entwickelt, widerstreiten, treffen wir in den sogenannten Trugschlüssen.

Die Folge V-IV, sonst so verpönt als Nonsens, indem nach der Vermittelung erst der Gegensatz auftritt, wird möglich, wenn auch nicht befriedigend, indem die IV. Stufe nicht etwa thetische Bedeutung erhält, sondern ganz einfach die vorausgehende halbe Synthese ignoriert, über den Haufen wirft und frisch als Antithese eintritt.

In primitivster Gestalt dürfte sie von grosser Härte sein I-V-IV-I. Der tonartliche Grundton erscheint als Quint, anstatt, wie man erwartet, als Grundton; diese unerwartet eintretende Antithese verlangt natürlich einen Accent und erscheint daher im

guten Taktteil: Í-V̆ ‖ IV̂-I. Viel unnatürlicher wäre die Kadenz dreiteilig: Í - V - IV̆ ‖ Í, wo das dritte Viertel als das natürlich leichteste den stärksten Ton erhalten würde; unnatürlich wäre diese Betonung, weil wir an dieser Stelle gar keine Synthese erwarten, also auch keinen Trugschluss, und weil schon an und für sich das Eintreten der Oberdominante auf dem zweiten, noch ziemlich stark betonten Taktteil des Dreivierteltaktes nicht ohne Zwang geschieht. In C̀-Ḟ-Ğ ‖ F̂-Ć haben wir das Analoge im Dreivierteltakt, was wir in C-G-F-C für den Zweivierteltakt hatten. In C-Ḟ-Ć-Ğ ‖ F̂-Ć würde F die Geltung von zwei Vierteln erhalten.

In all diesen Beispielen sehen wir einen plötzlichen Uebergang aus der Durbetonung in die Mollbetonung, sodass im Metrischen ein Analogon ist für die harmonische Unregelmässigkeit. Indes braucht der Trugschluss durchaus nicht die Grenzen der ursprünglichen Kadenz innezuhalten; im Gegenteile erweitert er meist die Form bedeutend, sodass vom F-Eintritt der Antithese in die Synthese aus sich die Kadenz von neuem regelmässig fortspinnt, z. B.

4/4 I - IV̇ - Í - V̆ ‖ IV̂ - V̇ - Í

oder 3/4 Í - IV̇ - V̆ ‖ IV̂ - V̇ - Î

Ich habe mich bei dem Trugschluss zur IV. Stufe länger aufgehalten, weil mir die Folge V-IV die frappanteste schien, gegenüber der Kadenz der Hauptakkorde IV-V. Doch erfolgt der Trugschluss ebenso richtig nach den beiden der Unterdominante terzverwandten Dreiklängen II und VI. VI ist leicht verständlich: der tonartliche Grundton erscheint als Terz, seine Terz als Quinte, das Ohr ist getäuscht, aber schon nicht so hart wie bei V-IV. Bedeutend schroffer ist II, es enthält gar kein Moment der Tonika und setzt darum ganz frisch antithetisch ein; die Quint der Oberdominante hängt dabei nur schleppend an; das Charakteristische, weil einzige eigentliche Dreiklangsmoment ist die grosse Terz der Unterdominante.

I - IV̇ - V̂ ‖ IÎ - V̇ - Í. —

4. Rhythmus. Entsprechend der freien Bewegung der melodischen Phrase über der harmonischen Grundlage bewegt sich die rhythmische Gestaltung frei über der metrischen Grundlage. Und wie dort Klangkombinationen entstehen können, welche eine akkordliche Zusammengehörigkeit nicht haben, so entstehen oft Widersprüche zwischen rhythmischer Bewegung und metrischer Accentuation, welche jedes Element für sich verstanden wissen wollen. In der Harmonik spricht man viel von Polyphonie; auf dem Gebiete der Metrik entsprechen dem Synkopen und Taktverrückungen, welche man wohl mit dem Ausdruck Polyrhythmik zusammenfassen könnte.

Der Träger des Rhythmus ist vorzugsweise die Melodie, der des Metrums die Harmonie, doch ist ein wechselseitiges Eingreifen, ja selbst eine Umkehrung des Verhältnisses nicht ausgeschlossen. Ueberhaupt ist ein Tonsatz ohne ausgeprägten Rhythmus ebensowohl denkbar, wie ein Satz ohne eigentliche Melodie; beides fällt zusammen im strengen vierstimmigen Satze, wenn das Metrum mit streng positiver (Dur-)Betonung fortschreitet und alle vier Stimmen mit gleicher Selbständigkeit sich bewegen; man bedenke, dass die Oberstimme durchaus nicht zu allen Zeiten für die melodieführende gehalten wurde, sondern dass der Tenor lange das zu singen hatte, was wir Choralmelodie nennen. Vielmehr besteht gerade das Wesen der Melodie darin, dass sie für sich, auf einem Kadenzmomente der harmonischen Fortschreitungen, selbständige Kadenzen bildet, durch Antithese und Synthese durchgeht, doch so, dass sie von einer Akkordbeziehung ausgeht und beim Harmoniewechsel wieder eine neue Beziehung eingeht. Ebenso bewegt sich der Rhythmus zunächst frei über den unbedeutenden Momenten des Metrums, doch so, dass er an hervortretenden Stellen mit ihm zusammenfällt. Eine Melodie ohne Beziehung zur Harmonie und ein Rhythmus ohne Verhältnis zum Metrum sind im gleichen Masse ein Nonsens. Als Beleg für dieses innige Verhältnis zwischen Melodie und Harmonie sowie Rhythmus und Metrum wähle ich den Anfang des Scherzos von Beethovens Sonate Op. 14. 2.

Harmonisch aufgefasst enthalten die ersten 8 Takte:

I | I | I (II) | I IV ‖ I | I | I (II) | I V | I,

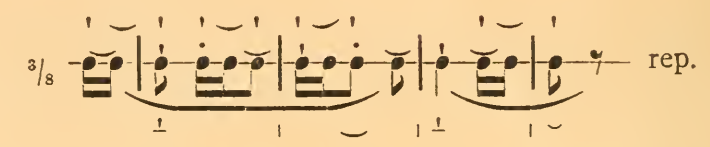
die melodische Phrase bewegt sich darüber:

III IV	V VI VII VIII	II III IV IV♯	V VI IV♯	V
(I) IV	(I) (IV) (V) (I)	(V) (I) IV —	[$\frac{6}{4}$ IV V♯	I
III IV	V VI VII VIII	II III IV IV♯	V IV II I	
(I) IV	(I) (IV) (V) (I)	(V) (I) IV —	[$\frac{6}{4}$ V V I.	

Die metrische Accentuation ist

G C G $\frac{6}{4}$ D G — eine einfache Duraccentuation;

die rhythmische



Wir haben dreiteiliges Metrum, jeden Takt also mit dem metrischen Accent. Da sehen wir nun schon im Auftakt das tonlose dritte Achtel sich in zwei Sechzehntel teilen, wodurch ein betonter Moment niederer Ordnung entsteht. Umgekehrt sehen wir im ersten Takt das relativ betonte zweite und noch augenscheinlicher im zweiten Takt das stark betonte erste Achtel sich teilen, wodurch im betonten ein tonloser Moment entsteht. —

Einen ganz neuen Einfluss aber macht ein derartiger Rhythmus geltend durch mehrfache Wiederholung einer und derselben Figur ohne Kongruenz mit der Takteinteilung. So erscheint hier die Figur dreimal nacheinander, und weil sie eine zweiteilige ist, jedesmal an anderer Stelle im dreiteiligen Metrum. Der Rhythmus tritt zwar ohne alle Prätention auf, nur leicht spielend, übt aber doch einen ganz entschiedenen Einfluss auf unsere Auffassung aus. Fassen wir ihn typisch auf, so ist er eine zweitaktige Plagalkadenz mit Duraccentuation und würde harmonisiert lauten $\bar{C}$-$\bar{F}$|$\bar{C}$, sodass die beiden Sechzehntel These und Antithese enthalten, das Achtel aber die Synthese vollzieht. Demgemäss verlangt das Achtel einen Accent, der im ersten Takt mit dem metrischen der Erstzeitigkeit zusammenfällt, dann aber das dritte eigentlich tonlose Achtel hervorhebt und im zweiten Takt den relativen Accent des zweiten Achtels verstärkt, sodass bis zu dieser Stelle die metrischen Taktglieder alle Ton

erhalten haben, und accentlos nur die Momente sind, welche durch den Rhythmus hinzugekommen sind.

Wirklich tonlos ist das dritte Achtel des zweiten Taktes, und dadurch der Eintritt der plagalen Kadenz in voller Harmonie gut vorbereitet; nun tritt der Rhythmus gegen das Metrum, wie die Melodie gegen die Harmonie zurück, nur das dritte Achtel wird noch einmal zerlegt.

Aber nicht überall treffen wir dies einfache harmonierende Miteinandergehen von Rhythmus und Metrum, Melodie und Harmonie. So in Schumanns Toccata S. 8 die vorletzte Kolumne;*) die durch das ganze Stück gehende Figur von vier Sechzehnteln mit plagaler Bedeutung I, I, II, I, erscheint plötzlich im zweiten Achtel des Vierachteltakts und spinnt sich unbekümmert um das Metrum eine Weile fort, sodass nun jedes Mal das metrisch zweite rhythmisch erstes wird, was, da alle vier Stimmen sich dem Accente des Rhythmus anbequemen, das Metrum diese Takte hindurch fast vergessen lässt; daher muss das Metrum, um sich nicht verdrängen zu lassen, das rhythmisch zweite durch seinen Accent der Erstzeitigkeit hervorheben, wodurch eine Kombination von vier betonten Achteln entsteht



Da aber alle Stimmen an dem heterogenen Rhythmus teilnehmen, so kann der metrische Accent den rhythmischen nicht überflügeln, und wir haben, was man eine Taktverschiebung nennt.

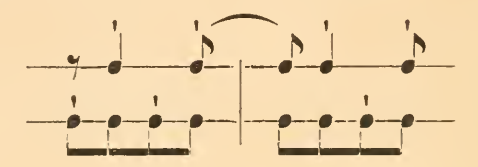
Synkopen würden entstanden sein, wenn vielleicht die Bassstimme fest und entschlossen mit metrischem Duraccent das erste und dritte Achtel hervorgehoben und durch melodische Führung sich bemerklich gemacht hätte. Ein schönes Beispiel für den Unterschied von Synkopen und Taktverschiebung ist Schumanns G-moll-Sonate, I. Satz, erste Seite, letzte Kolumne,**) wo dreierlei Accentuation ist. Die Terzen im Bass haben Duraccent: ; die eigentlich melodieführende Stimme darüber in Sechzehnteln betont jedesmal das zweite derselben,

*) Ausgabe Hofmeister. **) Ausgabe Peters.

sodass wirkliche Synkopen entstehen; denken wir uns die Bassterzen auch als Sechzehntel mit Bindungen:



Darüber aber wird noch leidenschaftlicher ein zweiteiliger Rhythmus in Vierteln angegeben, zu dem die Bassachtel mit ihrem schlichten Accent abermals synkopieren:



Eine Taktverrückung ist zwar ein praktisch sehr verständlicher Ausdruck, wir aber müssen nach dem Wesen der Sache fragen, und da finden wir denn, dass diese abnormen Bildungen durch gleichzeitiges Auftreten der beiden verschiedenartigen Betonungen entstehen; Dur- und Mollaccent widersprechen einander. So sind denn jene Viertel sowie die Sechzehntel in dem angegebenen Beispiel einfache Mollaccente, welche dem Duraccente der Bassterzen widersprechen. Und zwar gehören die Viertel sowohl wie die Sechzehntel dem Rhythmus an.

Den speziellen Charakter der Taktverrückung erhalten diese Bildungen, wenn die Harmonie den heterogenen Rhythmus annimmt, d. h. die mit Mollaccent versehenen zweiten Momente mit energischer Fortschreitung hervorhebt und die unbetonten ersten womöglich durch Bindung verschwinden lässt.

Auch die Vorhalte gehören hierher, die wir in der harmonischen Logik nur von ferne angedeutet hatten; sie entstehen durch Widerspruch zwischen Melodie und Harmonie, so, dass sich die Melodie vielleicht noch in Antithese befindet, während die Harmonie schon die Synthese ergriffen hat, oder dass sie eben die Synthese beginnt, während die Harmonie schon zur thetischen Terz gelangt ist. Es sind das eben Abweichungen von der Regel, dass Harmonie und Melodie an bedeutenden Stellen, mögen sie Dur- oder Mollaccente haben, eine innige Beziehung eingehen. Doch selbst der strengste Stil gestattet

diese Ausnahme, wenn der fremde Ton nicht zugleich mit dem Harmoniewechsel auftritt, sondern schon da ist und nur mit einer kleinen Verspätung, nun freilich auf dem schlechter betonten Taktteil sich dem Fortgang der Harmonie anschliesst.

Die Betonung wird aber darum nicht verschoben, sondern ebenso, wie die Antithese gern mit stärkerem Ton auftritt, macht sich auch der Vorhalt gern breit, der Zwiespalt zwischen Antithese und Synthese zeigt sich nicht als etwas Zufälliges, wie wenn die Melodie über der Antithese eine Kadenz durchläuft und auch durch die Synthese geht, sondern er erscheint als etwas Beabsichtigtes, als ein Abbild des Schmerzes, wie er denn immer diesen Eindruck macht. Man nennt ihn weich, wie man weich wird, um zu weinen, obgleich er eine Härte ist. Wir werden nun ohne Besinnen den Septimenakkord als etwas von dem sonst sogenannten Vorhalte durchaus nicht Verschiedenes auffassen, nämlich als ein Zusammenklingen zweier Elemente von verschiedener logischer Bedeutung. Nonen-, Undecimen- etc.-Akkorde können nur insofern etwas anderes bringen, als sie doppelte oder dreifache Vorhalte sind, also mehrere Stimmen sich vordrängen. Jede Stimme, die einen Vorhalt bildet, ist bis zur Auflösung Melodie; dass durch Wechsel von Vorhalten unter vier Stimmen der Eindruck einer Polyphonie entsteht, erklärt sich sehr leicht.

Anders freilich ist es mit Dissonanzen, die frei auftreten, seien es Septimenakkorde oder zwei-, ja dreifache Vorhalte. Da haben wir es mit einer noch grösseren Freiheit der Stimmführung zu thun; die melodieführenden Stimmen gehen frei durch logische Kadenzen, die eine mit Moll-, die andere mit Duraccentuation scheinbar unbekümmert und eine die andere nichts angehend; doch alles hat seine Grenzen, und selbst Wagner, dessen Polyphonie manchmal anscheinend der Polyphonie der Niederländer, welche von harmonischen Beziehungen noch gar nichts wussten, nahekommt, muss Abschnitte bilden, Knotenpunkte für das freie Stimmgewebe. — Geht uns irgendwo der Faden wirklich verloren, so ist die Grenze des Erlaubten überschritten. Das häufige Modulieren in Wagners Kompositionen, selbst wo es sequenzartig auftritt, kann uns nicht beirren; wir werden mit Leichtigkeit die erwartete Tonika wieder als alterierten antithetischen Akkord einer neuen Tonart auffassen, Trugschlüsse aller Art in den Kauf nehmen, wenn nur

in den grossen Zügen eine gewisse Symmetrie innegehalten ist, und schliesslich eine befriedigende Kadenz unserem logischen Gewissen Genüge thut. Dass wir nach einem modulatorisch reich belebten, gross angelegten Tonstücke nicht in der Tonart zu schliessen brauchen, in der wir begonnen, darüber sind wir, nicht in der Antike, sondern im Fortschritt das Heil sehend, wohl alle einig. —

Indem ich jetzt zurückblicke, wundere ich mich selbst über den Umfang, den meine Arbeit eingenommen. Schlussfolgerung auf Schlussfolgerung hat neue Resultate gebracht, die sich nicht ohne weiteres abweisen lassen. Vorstehende Untersuchungen dürften daher den Keim eines Werkes von grösserer Ausdehnung bilden, und würde ich mich sehr freuen, wenn ich auch anderen dadurch einen Anstoss zu weiteren Forschungen auf diesem Gebiete gegeben hätte. —

Ueber Tonalität.*)

Die im steten Zunehmen begriffene wissenschaftliche Behandlung der Musik als spekulative Theorie einerseits und als experimentelle Physik andererseits kann leicht manchen zum Kopfschütteln bewegen. Man kann wohl mit Recht sagen, dass dem Genie alle diese Dinge nichts nütze sind, dass der schöpferische Genius nicht aus der Hand von Helmholtz und Hauptmann die Klangkombinationen erhält, um aus solchen Bausteinen seine Riesenkuppeln zu bilden. Man kann sogar sagen, dass es der Musikwissenschaft nicht gelungen ist, irgend einen brauchbaren Zusammenklang zu finden, der nicht schon von einem unserer Meister angewandt wäre. Und doch, der Theoretiker sinnt, der Praktiker experimentiert weiter. Und mit Recht. Die Zeiten des blinden Glaubens sind vorüber; wir wollen begreifen, nicht nur was wir sehen, auch was wir hören. Dass wir am letzten Ende jedesmal wieder auf das Unbegreifliche, auf den eigentlichen Lebensnerv stossen, darf uns nicht wundern, sondern es giebt uns die freudige Ueberzeugung, dass es doch einen Schöpfungsakt giebt, im Universum wie im Mikrokosmos des schaffenden Künstlers.

So ist es denn schon längst gelungen (Pythagoras meines Wissens stellte zuerst den Satz auf), die sogenannten Konsonanzen auf einfache Zahlenverhältnisse zurückzuführen 1:2:3:4. Einen Grund jedoch für diese Freude an einfachen Proportionen nachzuweisen, dürfte schwer fallen. Sie ist eben eine Thatsache, ein Prinzip, das wir hinnehmen, ohne seine Endursache zu begreifen.

---

*) Neue Zeitschrift für Musik 1872, Nr. 45—46.

Aristoxenos sagt: beim Anhören von Musik ist unsere Geistesthätigkeit eine doppelte, Wahrnehmung und Gedächtnis. Wahrnehmung nämlich des eben Ertönenden und Gedächtnis des Vorausgegangenen. In diesen Worten liegt das Geheimnis der Tonalität. Der zweite Ton folgt nicht als ein anderer, dem ersten fremder, nicht am Hören des einzelnen Tones erfreuen wir uns (obgleich dieser in der Gleichartigkeit seiner Schwingungen das Prinzip der Harmonie enthält), sondern der zweite wird uns verständlich in seinem Verhältnis zum ersten, wir hören, wenn ich so sagen darf, den ersten Ton noch dann im Gedächtnis, wenn der zweite erklingt.

Diese vergleichende Thätigkeit übt jedoch unser Geist nicht allein aus an einander folgenden Klängen (wobei eine absolute Grenze des Zurückbeziehens nicht existiert), sondern ebenso an wirklich gleichzeitig erklingenden Klängen. Da stellt sich denn sehr bald die Freude an den einfachen Zahlenverhältnissen der Konsonanzen und das ästhetische Missvergnügen an den Dissonanzen heraus. Die Inkommensurabilität der Schwingungen zweier Töne quält uns. Und zwar beziehen wir bei Zusammenklängen von mehr als zwei Tönen alle auf einen einzigen; wir stellen eine gemeinsame Proportion auf z. B. beim Dreiklang (1:) 4:5:6 (:8). Die Beziehung aller Töne des Zusammenklanges auf einen einzigen, dessen Schwingungszahl die Einheit bildet, mit der die Schwingungszahlen der anderen gemessen werden können, ist das Wesen der Tonalität.

Die Grenze nun, wo das ästhetische Missbehagen beginnt, ist theoretisch schwer zu bestimmen. Herkömmlicherweise (d. h. seitdem Terzen als Konsonanzen gelten) ist das Verhältnis 5:6 zwischen zwei Tönen das engste, welches wir als eigentliche Konsonanz auffassen. Doch sind verschiedene Grade des Wohlklanges der Konsonanzen von jeher statuiert worden, und es ist nicht zu verwundern, wenn ein neuerer Harmoniker die Quarte als Dissonanz ansieht. Das Ohr findet ein Gefallen an den einfachsten Verhältnissen, welches mit dem Grade der Einfachheit abnimmt und sich in ästhetisches Missvergnügen verwandelt. Darin liegt die Rechtfertigung unserer modernen Harmonik. Die nach Wagner grenzenlose Bildungsfähigkeit des Ohres hat sich allerdings insoweit dokumentiert, dass wir jetzt schon viel komplizierteren Verhältnissen nachrechnen, d. h. viel grellere Dissonanzen vertragen können, als zu den Zeiten Mozarts. Doch mag die Zukunft auch noch weiter gehen, das Grundprinzip

kann nie umgestossen werden, nämlich die Freude an einfachen Verhältnissen; wir werden in den Dissonanzen nie etwas anderes sehen als verzögerte Konsonanzen, wie sie Weitzmann nennt, d. h., was wir beim Anhören der Dissonanz empfinden, wird immer ästhetisches Missvergnügen sein, nicht zu verwechseln mit Missfallen im gewöhnlichen Sinne; das ästhetische Missvergnügen ist nichts anderes als der Schoss, aus dem Furcht und Mitleid im Lessingschen Sinne (Hamb. Dramat.), aus dem alle negativen Empfindungen hervorgehen, weshalb es als Kontrast zum reinen Ergötzen unserer modernen leidenschaftgezeugten Kunst unentbehrlich ist.

Doch wenden wir uns nun zum trockenen Teile unserer Betrachtung. Jedermann kennt das Phänomen der Naturtöne, Obertöne oder Partialtöne, wie sie Helmholtz nennt. Man sieht wohl darin von seiten der Natur eine Vorbildung dessen, was sich im Lauf der Zeiten als Konsonanz herausgebildet hat. Schon Nikomachus (I. S. 5 bei Meibom) meint, es wäre wohl möglich, dass von Natur ganz leise Töne mit dem einen angegebenen Tone mittönten; und Aristoteles kannte wenigstens ganz bestimmt das Mittönen der Oktave (Probl. 19. 42.).

Doch darf man darin nicht zu weit gehen. Natur ist Natur und enthält Momente, die der Künstler verwirft. So auch hier. Nicht allein, dass die Konsonanz der höheren Obertöne eine sehr fragliche ist — was weniger in Betracht käme, da sie kaum zu hören sind — sondern andere von der Natur vorgebildete Zusammenklänge beleidigen geradezu das Ohr. Wenn man nämlich einen konsonierenden Akkord angiebt, so entstehen die sogenannten Kombinationstöne, von denen manche geradezu übel klingen. So ist es nicht schwer, dem feineren Ohr leider unvermeidlich, über den Harmonien der Blechinstrumente hohe Töne von schneidender Schärfe zu vernehmen, die in keinem dem Ohre angenehmen Verhältnis zu dem Zusammenklange stehen. Die experimentale Physik könnte daher wenigstens dem mühsam arbeitenden Komponaster einiges an die Hand geben, wie er recht schön weich klingende Akkorde schreiben muss.

Soviel geht jedoch aus der Vergleichung aller Resultate der physikalischen Musikforschung hervor, dass wir in dem Zusammenklange wie in der Aufeinanderfolge vieler Töne einen Anhalt suchen, einen Ausgangs- oder Endpunkt — ein Zentrum, um das sich alles in enger Beziehung gruppiert. Ein solches Zurückgehen auf einen Ton, ein Hervortreten eines einzelnen

als Hauptton, Tonus, finden wir selbst in den Melodien ganz unkultivierter Völker (vergl. Ambros, Musikg., I. B.), und wo die Theorie einwirkend auftritt, da finden wir Skalen mit ausgesprochenen Haupttönen. So bei den Griechen, wo nach Aristoteles jedenfalls die Mese Tonus war, wenn auch durch Modulationen einer oder der andere der stehenden Klänge tonisch werden konnte, so in unseren mittelalterlichen Kirchentönen, welche teils (die authentischen) auf dem Tonus basierten, teils (die plagalen) ihn in der Mitte trugen.

Diesem Tonus können nur zweierlei Elemente gegenübertreten, um eine selbstverständliche melodische Phrase zu bilden; einmal solche, welche in einfachem Zahlenverhältnis zum Tonus stehen, etwa 2:3 (Quint), 3:4 (Quart) oder 4:5 (Terz), welches letztere Verhältnis den Griechen trotz alles Theoretisierens unbekannt blieb, weil sie statt dessen immer den dissonierenden Ditonus fanden. Zweitens aber können auch solche Klänge gebraucht werden, welche zum Tonus in keinem leichtverständlichen Verhältnis stehen, fremde Elemente, die ihn negieren, die als Zwischenglieder zwischen die kommensurablen Töne eingeschoben werden. So und nicht anders dürfen wir die sogenannten Pykna der griechischen Skalen verstehen, die verrufenen Vierteltöne etc. des enharmonischen und chromatischen Geschlechtes. Man versuche Phrasen wie:



auf der Geige zu spielen, mit einem Ton, der zwischen e und f in der Mitte steht, und man wird die Melodie weichlich, aber wohlklingend finden und die rätselhaften Töne in den griechischen Skalen begreifen. Unsere heutige Enharmonik und Chromatik steht der der Griechen gar nicht fern, und es sind wohl zumeist Zweckmässigkeitsrücksichten, die jene kleinen Intervalle aus unserer Musik verbannt haben. Finden wir doch im Portamento unserer Sänger noch die letzten Reste dieser unbestimmbaren Töne, ja der Triller mancher derselben dürfte schwerlich sich bis auf das Intervall einer kleinen Sekunde erstrecken. Auch im Gesang der Vögel finden wir diese unbestimmbaren Intervalle, welche eben nichts bedeuten als Negation eines deutlich charakterisierten Tones. —

Wenden wir uns nun direkt der Betrachtung unserer heutigen Skalen zu. Z. B. C-dur. Tonus ist ausgesprochenermassen c. Obertöne von C sind g, e und c. Wir empfinden diese Töne im Verlauf der Melodie als Ruhepunkte, als Abschnitte; das Verwandte ihres Klanges mit dem von c (in welchem wir sie, wenn wir Oktaven statthafterweise als gleichklingend auffassen, schon mitgehört haben), lässt sie uns als Rückerinnerungen an c empfinden, wenn ich im Gegensatz zu dem obigen Negieren so sagen darf, als Affirmation des Tonus.

Die Töne zwischen c-e-g-c' sind zunächst noch vollständig unbestimmt. d als negativ gegen c sowohl wie e hat keine noch feststehende Tonhöhe; dadurch jedoch, dass wir es als Quintton zu g stimmen, erhält es einen ausgesprochenen Charakter; als Oberton von g affirmiert es diesen und verschafft ihm eine gewisse Selbständigkeit gegenüber c. Zwischen e und g könnte man ein fis einschalten, welches als Oberton von d dieses affirmierte und darum g negierte; dieses g jedoch durch d affirmiert und durch fis negiert, würde tonische Bedeutung bekommen und wir würden c vergessen. Daher finden wir schon in den ältesten Skalen einen Ton von ganz besonderer Bedeutung; nämlich die Quarte des Tonus f. Von diesem f ist c resp. seine Oktave Oberton, wodurch ein ganz neues Verhältnis eintritt; der Tonus erscheint in verminderter Potenz als Teil eines den anderen ganz fremden Tones. Es wird dadurch zwar wiederum in unserer „Erinnerung“ geweckt, aber nicht als fest auftretender Hauptton gleichsam durch einen Vasallen, sondern er selbst erscheint als Sklave im Gefolge eines anderen. Wurde c durch d negiert, durch e affirmiert, so wird es durch f in Frage gestellt (vergl. die Bedeutung der Unterdominante in der „harmonischen Logik“.). G hat nun zwar nicht die tonische Bedeutung, welche es durch fis erhalten würde, doch macht es sich als Grundton von d mit einer Selbstständigkeit geltend, welche c den Rang streitig macht. Oder, wenn wir wollen, dieses g, welches wir sowohl als Grundton von d als auch als Oberton von c auffassen können, bekommt dadurch einen schwankenden Charakter und drängt zu einer weiteren Fortsetzung der Melodie. Es bildet innerhalb der Skala den Quintbegriff, welchen in der Kadenz der Quartsextakkord bildet (harmonische Logik a. a. O.).

Von g zu c ist weiter Zwischenraum, welcher von jeher durch zwei Töne ausgefüllt wurde. Die erste Veranlassung dazu

war das Tetrachordensystem der Griechen: g-c wurde ausgefüllt entsprechend c-f. Unser g-a entspricht jedoch nicht dem c-d; wollten wir a als Quinte von d stimmen, so wichen wir wiederum nach G-dur aus, und das Dilemma, in welchem g steckt, fände eine unserem Zweck entgegengesetzte Lösung; c würde völlig vergessen und g Tonus. Darum stimmen wir das a als Oberton von f, wodurch g entschieden negiert wird, c vielleicht mittelbar wieder in Erinnerung kommt oder auch f affirmiert wird. Diese Affirmation von f hat nichts zu bedeuten, da sie durch h sofort wieder umgestossen wird. h als Oberton von g affirmiert dieses abermals und negiert dadurch c, welches nun mit voller Kraft affirmativ auftritt in seiner Oktave.

Herabsteigend ist die logische Folge eine ähnliche. H negiert c′, a negiert h, ohne c affirmieren zu können, g erscheint zweifelhaft als Grundton von h und als Oberton von c, daher wiederum als hervorstechender Moment; f löst den Konflikt, indem es g negiert und c von ferne zeigt, e betont c kräftiger, d negiert es noch einmal entschlossen, bis es selbst mächtig eintritt.

Dies wäre in kurzen Worten die Art, wie ich unsere Durskala, wie sie ist, auffassen würde. Doch ist keine Naturnotwendigkeit vorhanden, sie so und nicht anders zu stimmen (ich sehe von der temperierten Stimmung hierbei ab). Es wäre kein Nonsens, statt f wirklich fis zu stimmen und dadurch innerhalb der Skala eine Modulation vorzunehmen, d. h. g tonische Bedeutung zu verschaffen, f käme dann überhaupt nicht in Anregung, denn a würde notwendig als Quinte von d gestimmt werden. Wenn man aber bedenkt, dass dadurch ein bedeutendes charakteristisches Moment verloren ginge, nämlich das der Unterdominante, den Tonus als Oberton zu bringen, so kann man sich nur freuen, dass die Praxis der Theorie soweit vorausgeeilt ist und eine Skala von so schöner logischer Folge, so reich an Kontrasten gefunden hat. Man vergleiche nur das angespannt diatonische Geschlecht der Griechen (Aristoxenos S. 73. Meib. oder auch Dr. Paul, absolute Harmonik der Griechen), welches noch am meisten unserer Skala nahe kommt:

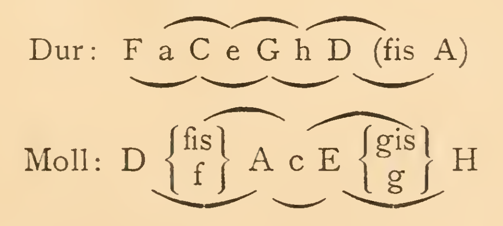
e f g a h c′ d′ e′

a ist Mese, also Tonus; e verhält sich als Quint entweder affirmierend oder, weil es zu seiner Verstärkung die Quint h hat, rivalisierend zu a. d stellt a in Frage, wird aber selbst wieder

durch seine Unterquinten g, c und f in Frage gestellt. Da nun das Ohr f nach e schwerlich als vierte Unterquint von a auffasst, sondern als blosse Negation von e, ebenso g und c, so liegt auf der Hand, dass eine solche Skala an Fassbarkeit hinter der unseren weit zurückbleibt.

Unsere Mollskala beruht im wesentlichen auf denselben Prinzipien wie die Durskala. Nur fehlt ihr der fünfte Oberton des Tons, nämlich die grosse Terz. Statt dessen tritt ein fremder Ton auf, zu dem die Quint Terz ist: a c e. Schnell sieht man ein, dass der Rangstreit innerhalb der Skala nun nicht zwischen Grundton und Quint, sondern zwischen a und c, die beide als Tonus auftreten wollen, stattfinden muss. So tritt denn in der Skala nach h, welches als zweite Oberquint den Tonus negiert, c auf als beziehungsloser Ton. d stellt a in Frage und e kann doppelt aufgefasst werden als Oberton von a oder von c. a ist näher verwandt, c aber liegt näher. Das ist der Konflikt. Folgt nun f, so werden a und c in Frage gestellt, e negiert; durch gis wird f, c und a negiert, e affirmiert und endlich tritt a selbst ein, den Streit zu enden. fis statt f affirmiert d und regt indirekt a wieder an, verdrängt wenigstens c ganz, sodass dadurch der Tonart eine einheitlichere Beziehung auf a erhalten wird, während die Folge f-gis a den der Molltonart eigenen Dualismus schärfer ausprägt. Die absteigende Skala kann sich jedermann leicht analysieren; g ist Quint von c.

Wer nur einen flüchtigen Blick auf die vorstehende Analyse wirft, wird sie umständlich, vielleicht gesucht finden. Bei aufmerksamer Lektüre wird er jedoch finden, dass der Grundgedanke derselben ein sehr einfacher ist, nämlich das Prinzip von These, Antithese und Synthese, und dass nur die zum Verständnis notwendige Umständlichkeit der Darstellung hier und da etwas schwülstig scheint. Auch werden ihm nicht Zumutungen gemacht, seine Skalen anders aufzufassen, sondern erläutert durch die Theorie der Obertöne wird seinem Verständnis die Hauptmannsche Skala näher gerückt:



Was nun noch zu sagen wäre, ist kurz zu fassen. Es ist nämlich durchweg nicht notwendig, dass eine Melodie mit dem Tonus beginnt, sondern die Tonalität wird oft erst im weiteren Verlaufe deutlich; ebenso kann sie auf der Terz oder Quint schliessen, ohne dass der Verständlichkeit Eintrag gethan würde. Ja, es kann im Charakter oder der Tendenz des Stückes liegen, auf der Quint der Quint, also mit der vollständigen Negation des Tonus abzuschliessen. Diese Zeilen beabsichtigen nicht im mindesten, alte Vorurteile zu erneuern oder gar neue Schranken aufzurichten, sondern sie sollen es dem analytischen Verstande erleichtern, zu ergründen, mit welchen physischen (wenn auch nicht rein physischen) Mitteln der Künstler seine transcendentalen Zwecke erreicht.

Modulation ist nichts anderes als Wechsel der Tonalität, wie ich a. a. O. sagte: Veränderung der logischen Bedeutung einer Tonstufe. Dass eine geschickte Modulation, wenn sie dauernd sein soll, uns den früheren Tonus wirklich vergessen lassen muss, brauche ich wohl nicht besonders zu erwähnen. Dass aber ein vages Modulieren, besonders in Sequenzen, uns ermüden muss, weil wir gezwungen sind, immer wieder einen neuen Tonus anzunehmen, um ihn schnell wieder mit einem dritten zu vertauschen, liegt auf der Hand. Das Geheimnis der Kontraste in der Musik ist eben nichts anderes als der Wechsel eines Tones zwischen der Bedeutung eines Grundtones und der eines Obertones. Deshalb werden Ausweichungen wie die von C-dur nach As-dur, wo c aus Grundton Terzton wird, oder nach F-moll, wo es Quint und Terz wird, immer von guter und schlagkräftiger Wirkung sein.

Ich hoffe, dass diese Untersuchung ein wenig zum leichteren Verständnis der früheren über musikalische Logik beitragen wird, und dass dadurch andere angeregt werden, sich selbst eingehender mit diesen Fragen zu beschäftigen.

Ganz besondere Freude sollte es mir machen, meine Ansichten angefochten zu sehen, um dadurch auf etwaige durchgeschlüpfte Irrtümer aufmerksam gemacht zu werden.

Zur Theorie der Konsonanz und Dissonanz.

1. Was ist Dissonanz?

„Schliesslich erwähnen wir noch, dass die Intervalle eingeteilt werden in vollkommene Konsonanzen, in unvollkommene Konsonanzen und in Dissonanzen . . . Dissonanzen sind die grosse und kleine Sekunde, die grosse und kleine Septime, die grosse und kleine None und alle übermässigen und verminderten Intervalle."

S. Jadassohn, Harmonielehre S. 9.

„Wenn man in der Musik von konsonierenden und dissonierenden Intervallen spricht, versteht man darunter nicht wohl- oder übelklingende, was beide Worte auch wohl ausdrücken können, sondern unter den ersten solche, die in reinem, befriedigendem Verhältnisse, welches eine weitere bestimmte Beziehung zu anderen Intervallen nicht bedarf, stehen; unter den letzteren solche, die auf eine weitere Folge bestimmt hindeuten und ohne dieselbe keinen befriedigenden Sinn geben würden."

E. Fr. Richter, Harmonielehre S. 5.

„Von den in der Tonleiter aufeinander folgenden Tönen ist keiner mit seinem Nachbarn konsonant, vielmehr durchaus gegen denselben dissonant. Von den Intervallen, die weiter sind als eine Sekunde, sind einige konsonant, andere dissonant. Konsonant ist der Zusammenklang zweier Töne verschiedener Höhe dann, wenn dieselben sich so miteinander zur Einheit verbinden, dass sie ähnlich wie ein einziger Ton erscheinen; dissonant dagegen, wenn beide Töne voneinander getrennt und unvermischt hörbar bleiben."

Nikomachus von Gerasa (c. 150 n. Chr.).

„Der Charakter des Konsonanten ist das bestimmte Zusammenklingen in der Harmonie, des Dissonanten das bestimmte Auseinanderklingen. Die Konsonanz kann übelklingend sein an einer Stelle, die eine Dissonanz bedingt, und wo diese wohlklingend ist."

M. Hauptmann, N. d. H. u. d. M. S. 42.

„Die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt, ist Dissonanz."

das. S. 74.

„Wenn zwei musikalische Klänge nebeneinander erklingen, ergeben sich im allgemeinen Störungen ihres Zusammenklingens durch die Schwebungen, welche ihre Partialtöne miteinander hervorbringen, sodass ein grösserer oder kleinerer Teil der Klangmasse in getrennte Tonstösse zerfällt und der Zusammenklang rauh wird. Wir nennen dies Verhältnis Dissonanz. Es giebt aber bestimmte Verhältnisse zwischen den Schwingungszahlen, bei denen eine Ausnahme von dieser Regel eintritt, wo entweder gar keine Schwebungen sich bilden oder diese Schwebungen so schwach ins Ohr fallen, dass sie keine unangenehme Störung des Zusammenklanges veranlassen; wir nennen diese Ausnahmsfälle: Konsonanz."

Helmholtz, Lehre v. d. Tonempfindung, 4. Aufl. S. 320.

„Wie überhaupt Reizänderungen unter einer gewissen Grösse keine wahrnehmbaren Empfindungsänderungen verursachen, so erzeugen auch sehr kleine Abweichungen der Schwingungszahlen . . . noch keine merkliche Aenderung des Verschmelzungsgrades. Wird die Abweichung vergrössert, so geht die Verschmelzung bei allen Tonpaaren, die nicht schon der niedrigsten Verschmelzungsstufe angehören, in diese über, ohne die etwaigen Zwischenstufen zu durchlaufen. Und dieser Uebergang erfolgt um so rascher (bei um so kleineren relativen Schwingungsunterschieden), je grösser die anfängliche Verschmelzung war."

K. Stumpf, Tonpsychologie II. S. 137.

„Auch einfache Töne (ohne Obertöne) verschmelzen."

das. S. 195.

„Verschmelzungsstufen: 1) Oktave (1:2). 2) Quinte (2:3). 3) Quarte (3—4). 4) Natürliche Terzen und Sexten (4:5, 5—6,

3:5, 5:8). 5) alle übrigen musikalischen und nichtmusikalischen (? HR) Tonkombinationen . . . höchstens könnte die sogenannte natürliche Septime (4:7) um etwas mehr verschmelzen."

das. S. 135.

„Versuchen wir eine Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz zu ziehen, so dürfen wir die zweistimmigen Intervalle nicht als Ausgangspunkt nehmen, weil ihre Deutung keine bestimmte ist. Der zweistimmige Satz kann nur auf Grund einer Theorie der mehrstimmigen Akkorde behandelt und untersucht werden."

A. v. Oettingen, Harmoniesystem S. 224.

„Die positive Bestimmung einer Dissonanz liegt . . . in der harmonischen Beziehung zu derjenigen Konsonanz, die eine Auflösung der Dissonanz ist."

das.

Diese kleine Blumenlese von Definitionen des Wesens der Dissonanz genügt, dem Leser einen ungefähren Begriff von der Schwierigkeit des Problems wie von den verschiedenen Höhen des Niveaus zu geben, von denen aus seine Lösung versucht worden ist.

Am tiefsten steht S. Jadassohn, für welchen die Unterscheidung konsonanter und dissonanter Intervalle augenscheinlich eine Sache ohne Belang ist, die mit einer gelegentlichen Erwähnung abgethan wird. Er mag als Vertreter des extremsten Empirismus der sogenannten praktischen Theoretiker gelten, der eingefleischten Generalbass-Schematisten, für welche die Dissonanz erst bei der Septime und None anfängt, und die überhaupt gar nicht bemerken, dass „eigentlich" auch der verminderte Dreiklang dissoniert. Zwar marschieren auch bei ihm zu rechter Zeit Durchgangs- und Wechselnoten, Vorhaltstöne und alterierte Töne in geschlossenen Trupps auf, aber zu einer weiteren Auslassung über deren Sinn und verschiedene ästhetische Bedeutung ergiebt sich kein Anlass.

Richter lässt wenigstens ahnen, dass er eine verschiedenartige Bedeutung der dissonanten Intervalle je nach dem Zusammenhange empfindet; für eine eingehende theoretische Erörterung aber zeigt er keine Neigung, würde auch einer solchen nicht gewachsen gewesen sein.

Sehr bestimmt, klar und fast erschöpfend ist die Definition des griechischen Theoretikers Nikomachus, welche derjenigen des Schöpfers der neuesten Form für die Behandlung musikwissenschaftlicher Fragen, nämlich Karl Stumpfs, des Verfassers der „Tonpsychologie", auffallend nahe kommt. Darüber besteht wenigstens für mich kein Zweifel, dass Stumpf gegenüber Helmholtz einen ganz gewaltigen Fortschritt für die Musikwissenschaft bedeutet. Wenn irgend eine Spezialfrage das zu erweisen geeignet ist, so ist es die in meiner Ueberschrift aufgeworfene. Ich erkenne dankbar an, dass Stumpf meinen durch Jahrzehnte fortgesetzten Versuchen, für die Mollkonsonanz eine Begründung durch ein akustisches Phänomen beizubringen, welche der für die Durkonsonanz durch die Obertöne gleichwertig ist, definitiv ein Ende gemacht hat durch die Aufstellung des psychologischen Begriffes der Tonverschmelzung. Wenn es auch nirgend in seinem Werk ausdrücklich steht, so ist doch als leitender Gedanke unverkennbar, dass Stumpf in den noch von Helmholtz als grundlegend und bestimmend für die Empfindung der Konsonanz festgehaltenen Phänomenen der Obertöne und Kombinationstöne nur analoge Erscheinungen auf dem Gebiete der Tonschwingungen erblickt, nicht aber die Ursache für gewisse gesetzmässige Vorgänge auf dem Gebiete der Tonvorstellungen. Dass Stumpf dem von ihm aufgestellten, oder zum mindesten wieder in den Vordergrund gestellten Begriffe der Tonverschmelzung selbst die allergrösste Bedeutung beimisst, beweist der Nachdruck, welchen er auf denselben in der Selbstanzeige des 2. Bandes der „Tonpsychologie" in der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane" (Bd. I, Heft 4—5) legt. Die Thatsache der völlig gleichwertigen „Verschmelzung" des Mollakkordes und des Durakkordes, welche für jeden denkenden Musiker zum mindesten seit Zarlino feststeht, liess einen hässlichen Zwiespalt zwischen den Ergebnissen der Musikwissenschaft und dem durch Theorien unbeirrten Empfinden des Musikers, welchem wohl zum ersten Male Goethe drastischen Ausdruck gab (vgl. Ferd. Hiller, „Goethes musikalisches Leben"). Helmholtz hat nicht vermocht, hier Abhilfe zu schaffen. Er hat aber zu dem alten Zweifel einen neuen gefügt durch seine Zurückführung des Wesens der Dissonanz-Empfindung auf die durch das akustische Phänomen der Schwebungen verursachten Störungen des Zusammenklangs (s. oben). Auch hier

zwingen Stumpfs Aufstellungen zu dem Schlusse, dass eine begleitende Erscheinungsform zur Ursache gestempelt worden ist, trotz mancherlei entgegenstehender Gründe, welche eigentlich zur Ablehnung dieser Erklärung zwingen mussten. Schon 1866, kaum drei Jahre nach dem Erscheinen der Lehre von den Tonempfindungen, brachte A. v. Oettingen mit seinem „Harmoniesystem in dualer Entwickelung" eine „Ergänzung" der Helmholtzschen Begründung der Musiktheorie, die sich gerade in Bezug auf diese beiden Fragen („Mollkonsonanz" und „Dissonanz") zugleich als eine treffende Kritik erwies, und 1868 folgte Hermann Lotze in seiner „Geschichte der Aesthetik in Deutschland" mit direkter kritischer Anfechtung von Helmholtz' Definitionen.

Die Helmholtzsche Zurückführung der Dissonanz auf die Schwebungen bleibt uns jede Antwort auf die Frage schuldig, wie es kommt, dass ein rein gestimmter Mollakkord in tiefer Lage, der in Bezug auf Zahl und Heftigkeit der angeblich die Konsonanz aufhebenden Schwebungen mit scharf dissonierenden Akkorden in höherer Lage wetteifert oder gar dieselben übertrifft, musikalisch dennoch als Konsonanz verständlich bleibt und allgemein als solche anerkannt wird. Ebenso bleibt gänzlich unerfindlich, warum eine nur wenig verstimmte Oktave, die nur schwache und langsame Schwebungen macht, nicht als einer unvollkommenen Konsonanz, etwa der Terz oder Sexte ebenbürtig erscheint. Stumpfs Zauberformel hilft über alle diese Bedenken hinweg; freilich ist nicht zu übersehen, dass die „Tonverschmelzung" eigentlich keine Erklärung, sondern nur die Konstatierung einer Thatsache unseres Vorstellungslebens ist, eine prima ratio, die man acceptieren kann und acceptieren muss, weil sie nicht wegzuleugnen ist. Die einfachen Zahlenverhältnisse der Schwingungsgeschwindigkeiten bezw. der Schallwellenlängen von Tönen, welche der Verschmelzung fähig sind, sowie die Möglichkeit, dass eine und dieselbe schwingende Luftsäule (z. B. die in der Röhre eines Blasinstruments eingeschlossene) oder eine und dieselbe Saite die verschmelzungsfähigen Töne sogar gleichzeitig hervorbringen kann (als harmonische Obertöne), erweisen für solche verschmelzungsfähigen Töne eine gewisse Uebereinstimmung der Verlaufsbedingungen (Commensurabilität), welche den Schluss nahelegt, dass auch der Verlauf der Tonempfindungen in solchen Fällen eine ähnliche Uebereinstimmung,

bezw. Commensurabilität aufweisen mag. Das Wie? und Wo? aber entzieht sich trotz Cortischer Bögen und Membrana basilaris der völligen Klarlegung durch die exakte Wissenschaft, und da selbst eine unanfechtbare und unzweifelhafte Nachweisung der Reproduktion der Schwingungsformen im inneren Ohr doch vor der Umsetzung in Vorstellungen als unlösbarem Rätsel stehen würde, so haben wenigstens wir Musiker Ursache, Stumpf dankbar zu sein, wenn er uns von dem Glauben an die Unfehlbarkeit und Verbindlichkeit der bisherigen Ergebnisse der Physiologie der Gehörsempfindungen dispensiert und vielmehr jenseits jener rätselhaften Schwelle positive Anhaltspunkte für eine wissenschaftliche Fundamentierung der Musiktheorie zu gewinnen sucht.

Diese von Stumpf konstatierten Thatsachen sind also vor allem die verschiedenen Stufen der Verschmelzbarkeit (vgl. oben das Citat). Stumpf betont ausdrücklich, dass die Verschmelzung zweier Töne nicht etwa in der Art etwas Drittes, Gemischtes ergiebt, wie wenn der Maler auf der Palette Blau und Gelb zu Grün zusammenrührt, oder wie die prismatischen Farben Rot und Grün sich zu Weiss verbinden, sondern dass vielmehr beide getrennt unterscheidbar bleiben. Ich glaube freilich, dass er hier zu weit geht, d. h. dass die Unterscheidung der beiden Töne im Zusammenklang nur eine mögliche analytische Thätigkeit ist, welche die Verschmelzung wieder teilweise aufhebt oder auch verhindert. Die Möglichkeit des Auseinanderhaltens verschmelzbarer Töne ist sogar von besonderer Bedeutung für das gebildete musikalische Hören eines polyphonen, imitierend gesetzten Tonstückes — wie anderseits die effektive Verschmelzung trotz des versuchten Auseinanderhaltens der Einzeltöne die Oktaven- und Quintenparallelen gerade im polyphonen Satze besonders hässlich macht. Auch darin scheint mir Stumpf nicht unbedingte Zustimmung zu verdienen, dass er im allgemeinen für Zusammenklänge annimmt, dass der tiefere Ton als Träger, sozusagen der resultierenden Tonhöhensumme erscheine. Im Gegenteil, ich möchte behaupten, dass in unserer modernen, die Begleitung gewöhnlich unter die Melodie legenden Musik im allgemeinen immer die höchste Stimme als Melodieträger verstanden wird, während für die Griechen, welche Männerstimmen mit höheren Tönen (Oktaven, gelegentlich auch

Quinten) auf der Cithara begleiteten, eine Stelle der aristotelischen Probleme das Gegenteil bestätigt. („Warum erscheint von zwei zusammen angegebenen Tönen immer der tiefere als Träger der Melodie?").

Leider erklärt Stumpf in den bisher veröffentlichten zwei Bänden der „Tonpsychologie" noch nicht das Zustandekommen des konsonanten aus mehr als zwei (den Namen nach verschiedenen) Tönen bestehenden Akkordes. Wohl aber konstatiert er die ausnehmend stärkere Verschmelzung der Oktavtöne, welche eine Zusammenordnung beliebig vieler Oktaven übereinander gestattet. Wichtiger als seine Unterscheidung von fünf Graden der Verschmelzbarkeit, welche sogar Quarte und Quinte auseinanderhält und als zweierlei Stufen hinstellt, erscheint mir die Konstatierung des Faktums unseres Hörens, dass nur drei Töne (nebst ihren Oktaven nach oben und nach unten) miteinander zur Einheit des Klanges verschmelzen, nämlich die bezüglich der relativen Schwingungszahl oder Schallwellenlänge den drei ersten Primzahlen: (nach Eximierung der 2 durch besondere Erledigung des Oktavbegriffs) 1, 3 und 5 entsprechenden, welche wir durch die Beschränktheit des Umfangs der menschlichen Singstimme, wie auch durch die Melodik uns gewöhnt haben, in ihren engsten Abständen vom Ausgangstone (1) zu denken als Terz ($^5/_4$) und Quinte ($^3/_2$) nach oben oder nach unten. Der Umstand, dass beide Intervalle in gleicher Richtung von der 1 aus vorgestellt sein müssen, wenn ihre Verschmelzung möglich sein soll, d. h. (grosse) Terz und (reine) Quint nach oben oder dieselben nach unten, spricht sehr für die Gleichberechtigung des oberen und unteren Tones jedes Intervalls, als Träger der Melodie zu gelten. Erst nach der weiteren Feststellung dieses zweiten Begriffes, desjenigen der **Klangeinheit**, der als erweiterter, allgemeinerer dem der Toneinheit [Oktavbegriff] gegenübertritt, ist die wirkliche Definition der Dissonanz möglich. Allerdings würde ja, wenn Stumpf, was vielleicht zu vermuten ist, im dritten Bande der Tonpsychologie den Begriff der Dissonanz mit der fünften Verschmelzungsstufe eintreten lässt, d. h. den Konsonanzbegriff mit der vierten Stufe abschliesst, die Verbindung von zwei Quinten oder zwei Terzen, wie auch einer Quinte und einer Terz nach verschiedener Richtung vom Ausgangstone aus durch die entstehenden zur 5. Verschmelzungsstufe gehörigen Intervalle None, grosse Sep-

time, übermässige Quinte vom Konsonanzbegriff ausgeschlossen werden. Aber Stumpf bliebe uns dann doch noch die Antwort auf die Frage schuldig, warum in unserer temperierten Stimmung, welche die übermässige Quinte nicht von der kleinen Sexte unterscheidet, c:e:gis absolut dissonierend ist, obgleich doch sämtliche Einzelintervalle noch in den vierten Verschmelzungsgrad fallen (c:e, e:gis, c:as sämtlich vierte Stufe!) Er wird also im dritten Bande nicht um die beiden Klangbegriffe, den Oberklang und Unterklang, d. h. um die prinzipielle Anerkennung des dualen Prinzips der Harmonie herumkommen können.*)

Man wird augenscheinlich sich bequemen müssen, auch hier wieder einfach das psychologische Faktum zu konstatieren, dass, wie der Tonbegriff sich auf beliebig viel Potenzierungen des Verhältnisses 1:2 beschränkt, musikalisch ausgedrückt: beliebig viele Oktaven nach oben und unten verschmilzt, so der Klangbegriff einzig und allein die durch die Verhältnisse 2:3 und 4:5 beide nach oben oder nach unten (richtiger eigentlich 1:3:5, bezw. 1:$^1/_3$:$^1/_5$) bestimmten Töne (nebst beliebigen Oktaven und in beliebiger Oktavversetzung) zur Einheitsvorstellung verbindet. Dann ist allerdings die Definition der Dissonanz einfach genug: jeder dem Klange fremde Ton ist dissonant. Von dissonanten Intervallen ist dann eigentlich in der so neu fundierten Lehre einstweilen gar nicht die Rede; denn jeder dem Klange fremde Ton z. B. a beim C-durakkord ist eben gegen alle drei konstituierenden Töne des Klanges dissonant, und nicht nur gegen g, wie sämtliche bisherigen Fassungen der Dissonanzlehre aufstellen (Sekunde g a oder Septime a g', None g a' etc.). Das ist allerdings zunächst eine frappante Folgerung, welche meines Wissens zuerst in A. v. Oettingens Harmoniesystem gezogen worden ist. Oettingen sagt geradezu (S. 45): „Der Durakkord ist tonisch konsonant und phonisch dissonant, der Mollakkord ist phonisch konsonant und tonisch dissonant“ (tonisch s. v. w. im Sinne der Obertonreihe, phonisch s. v. w. im Sinne der Untertonreihe) und spezifiziert seine Aufstellung an verschiedenen Stellen durchaus in dem von mir entwickelten Sinne. Dass Oettingen eine wirkliche Klangzweiheit als möglich ansieht, während ich eine solche leugne, ist

*) Zu meinem grossen Bedauern steht die Publikation der Fortsetzung des Werkes in Frage, wie ich soeben erfahre.

aber eine keineswegs geringfügige Differenz. Oettingen sieht z. B. in e g h in C-dur ein Stück C-durakkord [e g] mit einem Stück G-durakkord [g h] zugleich erklingend, sodass also tonisch [im Sinne von Durakkorden] Klangzweiheit vorhanden ist, in welcher er das Wesen der Dissonanz findet. Für mich ist dagegen e g h in C-dur entweder eine Vertretung der Tonika (c) e g mit dem fremden Ton h (Leittonwechselklang der Tonika, der Leitton zur Prim für diese eingestellt), oder eine Vertretung der Dominante (Parallelklang der Dominante) nämlich g h d mit dem fremden Tone e statt d. Meine Unterscheidung ist also noch schärfer als die Oettingensche und — was das Wichtigste ist — für die musikalische Praxis ergiebiger. Denn während bei Oettingen die Dissonanzlehre sich auf solche Weise zu einer Lehre von den dissonanten Akkorden (Zwieklängen) gestaltet, nimmt sie bei mir die denkbar einfachste Form der Lehre von den dissonanten Tönen an. Meine Lehrbücher bringen daher eine allen früheren unbekannte, weil innerhalb ihrer Definitionen nicht mögliche, neue Regel, der ich eine grosse Wichtigkeit beilege:

Dissonante Töne werden nicht verdoppelt!

Diese völlig neue und überaus leicht verständliche Satzregel hat zwar keine rigoristisch ausnahmslose Geltung, ist aber doch ebenso wichtig und ebenso richtig wie die anderweiten Regeln für Verdoppelungen und Auslassungen im Akkord.

Ein hochinteressantes weiteres Ergebnis dieser neuesten Zuspitzung der Dissonanzlehre ist die Aufweisung dissonanter Bildungen, welche in allen ihren Elementen nach herkömmlicher Ansicht konsonant sind, welche ich deshalb Scheinkonsonanzen nenne. Solche Scheinkonsonanzen sind die Bildungen a c e, d f a, e g h in C-dur, c e g, f a c und g h d in A-moll (auch der durch zwei gleichzeitige Vorhalte entstehende Quartsextakkord

e[d]
c[h]

z. B. g in C-dur).

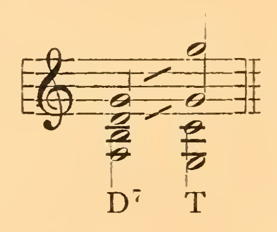
Die Möglichkeit der Umdeutung solcher Bildungen zu konsonanten wirklichen Harmonien ergiebt in wünschenswertester logischer Folgerichtigkeit die wichtigsten Ausnahmen für das Verbot der Dissonanzverdoppelung. Ueberhaupt aber ist die Doppeldeutigkeit derselben von allergrösster Wichtigkeit für die Regeln der Stimmführung. Ich will nur eines herausgreifen, nämlich die so wichtige endliche

Klärung der Frage der „verdeckten Oktaven". Die Ratlosigkeit der praktischen Lehrbücher wie des Richterschen, Jadassohnschen und vieler anderen ist wahrhaft kläglich: auf der einen Seite das herkömmliche Verbot der Parallelbewegung in die Oktave, auf der anderen die Thatsache, dass alle Komponisten ohne Ausnahme doch solche Führungen auch im strengen Vokalstil sich gestatten (vgl. den ausführenden Nachweis in dem Aufsatze „Von verdeckten Oktaven und Quinten" in meinen „Präludien und Studien", I. S. 220 ff.). Heute kann man, nach erfolgter Unterscheidung der wirklichen Harmonien und der scheinkonsonanten Vertretungen die Regeln ganz fest und bestimmt formulieren:

1. Die Parallelbewegung zweier Stimmen des vierstimmigen Satzes (nur nicht in Octaven) in den Grundton des Durakkordes wie des Mollakkordes ist jederzeit gut (wobei ich zu beachten bitte, dass Grundton des Mollakkordes nicht die Prim, sondern die Unterquinte [im A-mollakkord a] ist).

2. Für den Mollakkord ist auch die Parallelbewegung in die Prim (e in a c e) jederzeit gut.

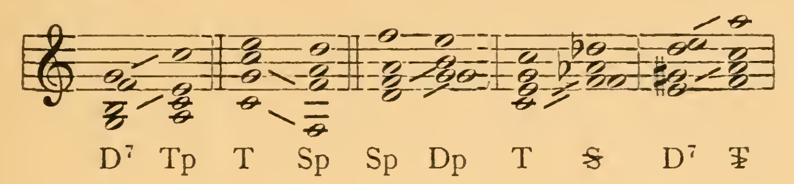
3. Die Verdoppelung der Quinte des Durakkordes in Parallelbewegung ist fürs Ohr auffällig und fast ausnahmslos schlecht; alleinige Ausnahme, wenn die Quinte Bestandteil des vorausgehenden Akkordes ist, also hätte liegen bleiben können:



4. Die Verdoppelung der Terz in Parallelbewegung ist für alle wirklichen Harmonien (Tonika und Dominanten) schlecht. In Gegenbewegung ist die Terz verdoppelungsfähig in der Tonika (Dur und Moll), Dursubdominante und Molldominante. Durchaus unzulässig ist Terzverdoppelung in der Durdominante und Mollsubdominante [Leittonverdoppelung].

5. Für die scheinkonsonanten Parallelklänge und Leittonwechselklänge ist die Verdoppelung der Terz, sogar in Parallelbewegung darum durchaus gut, weil sie die-

jenigen Töne trifft, welche in den vertretenen Noteharmonien Grundtöne sind:



6. Der Basston des wirklichen Quartsextakkordes kann jederzeit in Parallelbewegung verdoppelt werden, weil er Harmoniegrundton ist:



Welche Fülle neuer Gesichtspunkte diese Art der Auffassung der Konsonanzen bietet, ist wohl schon aus solcher kleinen Probe einigermassen zu ersehen.

---

2. Stumpfs neueste Arbeiten. *)

Immer deutlicher tritt aus Stumpfs Arbeiten zur wissenschaftlichen Fundamentierung der Musiktheorie das Bedürfnis hervor, die Abhängigkeit der musikalischen Begriffe von den akustischen Phänomenen der Obertöne, Kombinationstöne und Schwebungen abzuschütteln und an deren Stelle ein allgemeines Prinzip zu setzen, welches sowohl die Phänomene als die grundlegenden Thatsachen des musikalischen Hörens zu subsumieren gestattet. Die Helmholtzschen Erklärungen der Tonverwandtschaft durch Gemeinsamkeit von Partialtönen und der Dissonanz durch die Schwebungen lehnt Stumpf immer bestimmter ab und betrachtet deren Unhaltbarkeit bereits als erwiesen. Nach Konstatierung, dass Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen fast allgemein als „klassisch" gilt (S. 1), fährt er fort: „dennoch

*) C. Stumpf. Konsonanz und Dissonanz. (Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, 1. Heft.) Leipzig, Ambrosius Barth, 1898.

dürfen wir uns nicht verhehlen, dass eine feste Grundlage für die Theorie der Musik damit keineswegs gewonnen, dass vielmehr der Mittelpunkt des Ganzen, die Theorie der Konsonanz, unhaltbar ist." S. 7 konstruiert er einen Akkord aus Stimmgabeltönen (eis : e^1 : b^1 : fes^2 : dis^3 = 172 : 330 : 472 : 676 : 1230), der „schwebungsfreier als der konsonanteste Akkord der Musik in mittlerer Tonlage und doch zugleich dissonanter als der dissonanteste Akkord der Musik" ist, so mit einem Beispiele die Hinfälligkeit beider Helmholtzschen Definitionen erweisend. Das sich in Stumpfs eigener Wertschätzung immer mehr kräftigende neue Prinzip ist nun aber die „Tonverschmelzung", d. h. die mehr oder minder innige Verbindung zugleich erklingender Töne zu einer einheitlichen Empfindung. Dass diese Verschmelzbarkeit in einer ähnlichen Vereinbarkeit der gleichzeitig das Hörorgan affizierenden Tonreize bestehen müsse, wie die Akustik für die ihnen entsprechenden Schwingungsformen die einfachsten Verhältnisse der Commensurabilität nachweist, sagt zwar Stumpf nicht ausdrücklich, scheint es aber zu vermuten. Als Mann der exakten Wissenschaftlichkeit enthält er sich aller Hypothesen und rechnet nur mit Thatsachen — in diesem Falle den durch Versuchsreihen festgestellten Urteilen über die Gehörswahrnehmungen. Wenn auch das Ergebnis dieser Urteile eine Skala mit einer Anzahl verschiedener Stufen ist, deren letzte die — Dissonanz sein muss, also der mit Recht Helmholtz gemachte Vorwurf, sein System ergebe nicht einen prinzipiellen, sondern nur einen Gradunterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz, immerhin auch Stumpf gemacht werden könnte, so habe ich doch gleich nach Erscheinen des zweiten Bandes der „Tonpsychologie" (1890) in meinem Katechismus der Musikwissenschaft (1891) diese Aufstellung der Theorie der Verschmelzung mit Freude begrüsst und dieselbe gleich so gedeutet, wie Stumpf sie seither immer deutlicher enthüllt (S. 9): „wenn man die Obertöne als Begründung für die Konsonanz des Durakkordes aufgiebt und ein höheres Prinzip als bestimmend annimmt, demgegenüber das Phänomen der Obertöne nur als eine Exemplifikation erscheint. Stumpf findet ein solches in der ‚Verschmelzung der Töne'. Nachdem dies erlösende Wort einmal ausgesprochen, wird es aus der musikwissenschaftlichen Terminologie nicht wieder verschwinden." Zu meinem aufrichtigen Bedauern hat Stumpf diese meine Erklärung, welche eine vollständige Zurücknahme älterer künstlicher Begründungen der

Konsonanz des Mollakkordes als Korrelat der durch die Obertonreihe gestützten Durkonsonanz bedeutet, nicht im vollen Umfange als solche aufgefasst, sondern sich auch in der vorliegenden Schrift noch mehr als nötig mit der Anfechtung jener älteren Versuche zu schaffen gemacht. Freilich ist Stumpf auch heute noch nicht ganz bis zu derjenigen Fortentwickelung der Verschmelzungstheorie vorgedrungen, welche ich damals stark anticipierend als selbstverständlich angenommen habe. Die vier oder fünf Verschmelzungs*stufen* Stumpfs habe ich von Anfang an ignoriert, weil sie nur wieder zu den alten Verwischungen der *prinzipiellen* Unterschiede führen müssen. Für mich giebt es zunächst nur zwei Stufen: I. die der Oktavverschmelzung (identische Töne), II. die der Quint- und Terzverschmelzung (konsonante Intervalle). In der vorliegenden Schrift gesteht aber Stumpf selbst ein (S. 82), dass die Oktave sich *mindestens ebenso* „*spezifisch*" von den übrigen Konsonanzen unterscheide wie die Konsonanzen von den Dissonanzen. Meine „Erweiterung des Tonbegriffs" (auf Einbegreifen sämtlicher in das Gebiet der Hörbarkeit fallenden Oktaven) ist aber doch mit Stumpfs „Erweiterungsgesetz" (S. 80) vollständig zusammenfallend.

Mit Spannung erwarte ich nun — und mit mir alle ernsten Interessenten der endlichen Herstellung eines wirklich widerspruchslosen Kontakts der Theorie der Tonempfindungen mit der praktischen Kunstübung — den unentbehrlichen Ausbau der Verschmelzungstheorie Stumpfs, welche uns den Begriff der *Harmonie*, des konsonanten *Akkords* bringt. Die vorliegende Schrift kommt demselben offenbar um einige Schritte näher, zu einem Abschlusse aber führt sie noch nicht. Durch Aufstellung des Erweiterungsgesetzes (Identität der Oktavtöne) hat zwar Stumpf thatsächlich anerkannt, dass nur *drei Töne* (verschiedenen Namens in unserem System der Tonbenennung) mit beliebigen Oktavverdoppelungen konsonante Mehrklänge ergeben; dennoch hält er aber daran fest, die einen solchen Tonkomplex bildenden *Einzelintervalle* als die Konsonanz bestimmend anzusehen und vermeidet es auffällig, zu der so sehnlich erwarteten *Intervallverschmelzung* fortzuschreiten. Bis jetzt fehlt uns in Stumpfs Lehre ebenso wie in der Helmholtz' noch gänzlich die *prinzipielle Unterscheidung der Durkonsonanz* und *Mollkonsonanz*; der Mollakkord erscheint nur als eine der vielen Möglichkeiten der Kombination

konsonanter Intervalle; c e g, c es as, c es g etc. erscheinen als durchaus koordiniert und gleichermassen konsonierend, weil „keins der drei Intervalle dissonant ist.“ Durch das „Erweiterungsgesetz“ hat aber doch Stumpf selbst die Möglichkeit auch der strengwissenschaftlichen Zurückführung sämtlicher konsonanten mehr als zweitönigen Komplexe auf zwei Grundformen aufgedeckt und die Ablehnung des harmonischen Dualismus erscheint daher verwunderlich. Durch dieses fast ängstlich zu nennende Vermeiden der Erweiterung des Verschmelzungsbegriffes verhindert aber Stumpf das Zustandekommen einer befriedigenden Fundamentierung der Musiktheorie. S. 103 sagt er geradezu: „man muss eben Konsonanzempfindung und Harmoniegefühl auseinander halten (!) . . . Mit der Gewöhnung (!), jeden Ton als Glied eines Dreiklangs aufzufassen, hängt es weiter zusammen, dass wir auch einen einzelnen Ton als dissonant bezeichnen, wenn er zu einem Dur- oder Molldreiklang hinzukommt . . . wir sagen dann, er dissoniere mit dem ganzen Klange, obschon er meistens nur mit einem der drei Töne dissoniert: weil wir eben den Dreiklang als Ganzes (!!) auffassen.“ Weshalb Stumpf diese Auffassung des Dreiklangs als eines Ganzen nur für ein Ergebnis der Gewöhnung ansieht, das er in seiner Theorie der Verschmelzung nicht berücksichtigen müsste, ist mir nicht verständlich. Zu vermuten, dass nur in der vorliegenden Arbeit Stumpf den Dreiklangsbegriff von der Erörterung absichtlich ausschliesse, etwa um ein folgendes Heft der „Beiträge“ demselben speziell zu widmen, scheint nicht statthaft, da Stumpf uns Dualisten eine Art Vorwurf daraus macht, dass wir die Konsonanz mit dem Dreiklangsbegriffe in Beziehung bringen. Vielmehr scheint es, dass Stumpf eine scharfe Grenze zwischen den wissenschaftlichen Bestimmungen der Konsonanz und Dissonanz (zweier Töne) und der eigentlich musikalischen Kombination von Tonvorstellungen im Auge hat, welche letzteren er von seiner Aufgabe ausschliesst. Freilich widerspricht dem aber wieder seine Forderung S. 11, „dass eine ausreichende Definition der Konsonanz auch auf blosse Vorstellungen Anwendung finden muss, mindestens soweit sie eine derartige sinnliche Lebendigkeit besitzen (wie das bei Komponisten und geübten Partiturlesern der Fall ist)“. Vgl. auch S. 57: „Es kann aber auch die Verschmelzung . . . aufeinanderfolgender Töne mit einem gemeinschaftlichen dritten, der nur vorgestellt wird, erkannt werden . . . Welch ungeheure (!)

Rolle überhaupt das gleichzeitige Vorstellen anderer Töne ausser den augenblicklich gehörten in der Musikauffassung spielt, wollen wir hier nicht näher auseinandersetzen (!) . . . Die Verwandlung der Succession in Gleichzeitigkeit ist also nichts Künstliches und Besonderes, sondern ein durchaus allgemeiner Zug unseres musikalischen Bewusstseins."

Die meines Erachtens allein mögliche Fortbildung der Stumpfschen Verschmelzungstheorie ist nun aber (als dritter Grad) die Verschmelzung der Intervalle zur Klangeinheit, welche ebenso wie die Verschmelzung zweier Töne zu konsonanten Intervallen (Terz und Quint und deren Oktavversetzungen) nur eine zweifache Möglichkeit kennt, die der Dur- und die der Mollharmonie (in beliebigen Oktavversetzungen). Diese Verschmelzung muss geradeso gut Gegenstand der grundlegenden tonpsychologischen Untersuchungen sein wie die Verschmelzung nur zweier Töne. Was Stumpf S. 105 sagt, ist durchaus unzulänglich und läuft thatsächlich nur auf eine Umgehung des Klangbegriffes hinaus: „Es kommt darauf an, wie man Dissonanz und Mehrklänge überhaupt definiert. Unsere Definition von Konsonanz und Dissonanz bezog sich zunächst (?!) nur auf Zweiklänge. Für Dreiklänge, worin zwei Töne konsonieren können, während der dritte mit beiden oder mit einem von ihnen dissonieren kann, gilt es daher eine positive Bestimmung zu treffen; und die Musiker sind, wie schon erwähnt, übereingekommen (!!), einen Mehrklang dissonant zu nennen, wenn auch nur einer der Töne mit irgend einem anderen darin enthaltenen dissoniert." Also wieder „Uebereinkommen" wie vorher „Gewöhnung" anstatt natürliche Notwendigkeit! Auf Gewöhnung und Uebereinkommen könnte man aber genau ebenso gut auch die Unterscheidung konsonanter und dissonanter Zweiklänge zurückführen! Der Begriff der Harmonie, des konsonanten Akkordes, ist für die Tonpsychologie schlechterdings nicht zu entbehren, wenn dieselbe hoffen will, der praktischen Musiklehre ein ausreichendes Fundament zu geben. Zwar ist die Definition der Dissonanz ohne den Hintergrund dieses Begriffs nicht ganz unmöglich, da es zweitönige absolute Dissonanzen giebt; die verschiedene Wertung der einzelnen Dissonanzen aber und vor allem die Aufweisung dissonanter Bildungen, welche isoliert betrachtet mit konsonanten zusammenfallen (z. B. der Quarte als Vorhaltsdissonanz), sind ohne solche Voraussetzung nicht möglich. Die bereits von Oettingen (ja

schon von Rameau) erkannte Möglichkeit der Auffassung des Mollakkordes als Dissonanz (nämlich wenn man ihn im Dursinne hört) bestreitet Stumpf energisch (S. 89); dieselbe ist auch vom Standpunkte der isolierten Betrachtung des Einzelakkordes aus nicht wohl möglich und völlig unerklärbar. Aber die von Stumpf selbst betonte Möglichkeit der Vorstellung von Tönen neben den effektiv hervorgebrachten (welche aber im konkreten Falle wieder nicht eine Möglichkeit, sondern eine Notwendigkeit sein muss) giebt auch für diese Rätsel die Lösung. Stumpf selbst fordert, dass eine ausreichende Definition der Konsonanz (bezw. Dissonanz) auch auf Vorstellungen anwendbar sei: hier ist aber das Gebiet, auf welchem die Lehre die Feuerprobe der Zulänglichkeit zu bestehen hat. Hic Rhodus, hic salta!

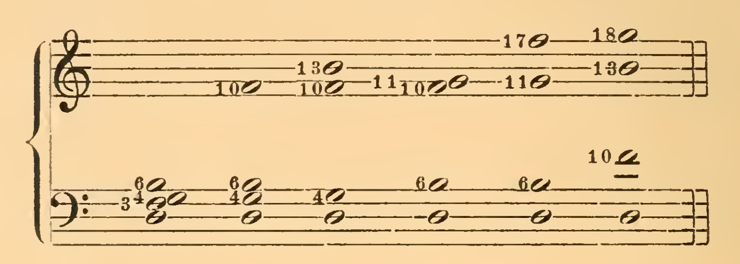
Bis jetzt hängt Stumpf in seiner Tonpsychologie offenbar noch immer zu sehr nur am Elementaren und beschränkt sich auf Untersuchung von Einzelerscheinungen, während er in der Kritik der Systeme Helmholtz', Oettingens etc. Sätze anficht, deren Aufstellung im Sinne der logischen Verknüpfung von Tonvorstellungen geschehen ist. Einen Grund aber, die Untersuchung von Folgen mehrerer Zusammenklänge auf ihre Konsonanz- und Dissonanzwirkung im Zusammenhange von den psychologischen Untersuchungen auszuschliessen, vermag ich nicht als berechtigt anzuerkennen.

Zur Reform der Harmonie-Lehrmethode.

Diejenigen, welche der Ersetzung der Generalbassbezifferung durch eine die *Harmoniebedeutung* der Akkorde besser offenbarende Bezeichnungsweise einen hartnäckigen Widerstand entgegenstellen, haben wohl zumeist keine Kenntnis von dem thatsächlichen Alter der ihnen von ihren Lehrern als etwas Selbstverständliches übermachten Lehrmethode. Ein klein wenig Einblick in die Litteratur der Musiktheorie während der letzten 300 Jahre würde ihre Ueberzeugung von der allein selig machenden Kraft und Verlässlichkeit derselben wahrscheinlich stark ins Wanken bringen; denn sie würden mit Verwunderung erkennen, dass die Generalbass*methode*, wenn man von einer solchen überhaupt zu sprechen berechtigt ist, eigentlich *zu keiner Zeit eine wirklich feste Form und unangefochtene Position gehabt hat.* Eine merkwürdige Schickung fügte es, dass die heutige stereotype Anordnung des Lehrstoffes sich ungefähr gerade um die Zeit feststellte, wo der Generalbass selbst seine frühere, durch anderthalb Jahrhunderte währende bedeutsame Stellung in der musikalischen Praxis unwiderbringlich verlor.

Etwa um 1590 kam in Italien der Brauch auf, um bequemer die komplizierten Vokalkompositionen damaliger Zeit (von denen Partituren heutiger Art nicht existierten) einstudieren zu können, über einem die Noten der jeweilig tiefsten Stimme enthaltenden „Basso seguente“, „Basso continuo“ oder „Basso generale“ mittels Zahlen anzudeuten, welche Zusammenklänge die übrigen Stimmen mit dieser tiefsten bildeten, wobei man gleich von Anfang an die sich um eine oder zwei Oktaven unterscheidenden Intervalle als *identische* behandelte, z. B. Duodezime = Quinte

Septdezime und Dezime = Terz etc. und dieselben immer mit möglichst kleinen Zahlen ausdrückte, z. B. mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ über dem Basstone unterschiedslos für Lagen wie die folgenden:



Diese Gleichsetzung der um Oktavabstände verschiedenen Intervalle bedeutete die Zurückführung der grossen Zahl möglicher Tonkombinationen im mehrstimmigen Satze auf eine verhältnismässig kleine Anzahl Bildungen, welche nach einiger Uebung wohl zu übersehen und praktisch zu behandeln war, sodass der dirigierende Organist oder Cembalist sich durch eine solche „Partitur" in stand setzte, mit ziemlicher Sicherheit das präzise Zusammenwirken der Stimmen zu kontrollieren, sowie auch durch die im Anschluss an die Bezifferung auf der Orgel oder dem Cembalo gegriffenen Begleitakkorde die Reinheit der Intonation zu stützen und nötigenfalls etwaige nicht besetzte Stimmen des Werkes ohne allzu fühlbare Lücke mit zu ersetzen. Diese letztere Möglichkeit führte sodann schnell (noch vor 1600) die Komponisten darauf, solche durch Ziffern angedeutete akkordische Begleitung gleich ihrerseits zu verlangen, womit der direkte Anlass zur Entstehung des monodischen Stiles, d. h. des begleitenden Sologesanges und auch der solistischen Instrumentalkomposition mit Begleitung, also unserer gesamten modernen Musik (Lied, Oper, Oratorium, Violinsonate, Duo, Trio, Konzert, Symphonie) gegeben war. Drei Viertel der gesamten Musiklitteratur von 1600 bis etwa 1750 weisen ausser den ausgearbeiteten Stimmen (meist nur eine oder zwei [parallel gehende oder alternierende] Melodiestimmen und die Bassstimme) einen Basso continuo auf, manche Werke haben deren sogar zwei (z. B. die Concerti grossi von Corelli, Händel u. a.) und die Fähigkeit, einen bezifferten Bass a vista in eine anständige, d. h. nicht gegen die Kunstgesetze verstossende Begleitung zu verwandeln, gehörte deshalb im

17. bis 18. Jahrhundert zu den selbstverständlichen Eigenschaften eines guten Musikers.

Die Generalbassbezifferung sprang gleich fix und fertig ins Dasein, d. h. gleich die ersten Bezifferungen (bei Adriano Banchieri, L. Viadana, Peri, Caccini, Giov. Gabrieli etc.) weisen ungefähr dieselben Abkürzungen auf, wie die letzten (bei J. S. Bachs Söhnen und ihren Zeitgenossen). Was im Anfang schwankend war, blieb auch schwankend in der Folgezeit, z. B. die überflüssige Bezeichnung der grossen und kleinen Terz mit ♮ oder ♭, wo keinerlei Widerspruch gegen die Tonartvorzeichnung die Einführung der Versetzungszeichen bedingte, ferner die Markierung der verminderten Quinte mit einem ♭, wo dieselbe in der gewünschten Form der Tonartvorzeichnung entsprach. Es waren das Versuche, etwas Theoretisches, das der Generalbassbezifferung durchaus fremd ist, in dieselbe hineinzubringen; ähnliches kommt aber bis in die allerneueste Zeit vor, wo auch noch manche Lehrer dazu neigen, z. B. den übermässigen Terzquartsextakkord des f g h in C-dur mit einer durchstrichenen 6 zu bezeichnen.

Niemandem wäre es aber im 17. Jahrhundert beigefallen, von einer „Generalbassmethode" in dem Sinne zu reden, dass man vermittelst der Generalbassbezifferung den Tonsatz erlernen sollte, vielmehr setzt z. B. Michael Prätorius von einem Generalbassspieler voraus, dass derselbe seinen Kontrapunkt versteht, d. h. dass er die Schulung im Tonsatz anderweit sich erworben hat und beim Generalbassspielen nur seine Kentnisse praktisch anwendet. Abgesehen von gewissen Auswüchsen, deren Erfindung dem 18. Jahrhundert vorbehalten blieb, ist die Lehrmethode des 17. Jahrhunderts noch durchaus die der Kontrapunktisten des 16. Jahrhunderts, welche sich bis in unsere Zeit über Fux' Gradus ad Parnassum in Heinrich Bellermanns Kontrapunkt erhalten hat.

Die eminente praktische Bedeutung des perfekten Generalbassspielens machte nun aber freilich ein fleissiges Ueben in der Umsetzung der Ziffernreihen in wohlgefügte Akkordfolgen zur absoluten Notwendigkeit und gab einem neuen Zweige der theoretischen Litteratur die Entstehung, den sogenannten Generalbassschulen. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts beschränkten sich dieselben auf kurze, durch

einige Beispiele erläuterte Erklärungen des Sinnes der Bezifferung; es ist aber nur allzu natürlich, dass allmählich auch die Satzregeln in diese Compendien Aufnahme fanden. Dabei stellte sich freilich bald genug die geringe Geeignetheit der Generalbassbezifferung für die Anknüpfung eigentlicher allgemeiner theoretischer Erörterungen heraus, und wenn man als Entstehungszeit der ersten ausführlichen Generalbassschulen, d. h. solcher Bücher, welche den Theorieunterricht vollständig mit der Anleitung zum Generalbassspielen verbinden, rund das Jahr 1700 annehmen kann (Keller, Werkmeister, Niedt, Heinichen), so steht auch der erste Reformator der Lehrmethode, derjenige, welcher die Generalbassmethode in ihren Fundamenten erschütterte, J. Ph. Rameau bereits kampfbereit auf dem Platze (Traité de l'harmonie 1722). Die unausbleibliche Folge der Verquickung des rein praktischen Generalbasses mit der spekulativen Theorie der Harmonie war die Aufführung eines Lehrgebäudes, das seine gesamte Terminologie der Generalbassbezifferung entnahm, seine Begriffe aber ausserhalb derselben hinstellte, zufolgedessen eine sehr umständliche Motivierung aller Regeln, welche durch eine Menge Ausnahmen wieder aufgehoben wurden etc. Ich will nicht weiter ins Detail der historischen Entwickelung der Lehrmethode eingehen, sondern werde nur einigermassen ausführlich die innerliche Geschiedenheit und Fremdheit der eigentlichen Harmonielehre und der dieselbe vermittelnden Bezifferung darlegen, wie sie schliesslich bei den hervorragendsten Repräsentanten der Generalbassmethode seit Kirnberger sich darstellt. Dabei wird ersichtlich werden, warum der Generalbass die ersten Ansätze zu einer eigentlichen Harmonielehre, d. h. einer Lehre von der Bedeutung der Akkorde (bei Zarlino) in Vergessenheit bringen und auch den neuen Anläufen zu weiterem Ausbau einer solchen Lehre bei Rameau und Tartini Widerstand leisten und deren volle Würdigung verhindern musste.

Heute aber, wo der Generalbass selbst seit über 100 Jahren tot ist, so tot, dass meine angestrengten Versuche, ihn zu neuem Leben zu erwecken, um unserer Zeit die Kammermusiklitteratur des 17.—18. Jahrhunderts zu erschliessen, nur sehr wenig Unterstützung finden, heute, wo niemand mehr Generalbass spielt, die geläufige Handhabung der Generalbassbezifferung daher ihre alte Bedeutung gänzlich verloren hat, ist

eigentlich jeder Grund, sich dieser für die theoretischen Erörterungen so wenig geeigneten Bezifferung zu bedienen, entfallen, und man kann es nur der süssen Gewohnheit zuschreiben, dass unsere Zeit sich an diese überlebten Zeichen wie an einen wertvollen Besitz anklammert.

Als selbstverständliche Harmonien betrachtet die Generalbassbezifferung die sich durch Hinzufügung von Terz und Quinte zum Basstone ergebenden Dreiklänge; sie bringt die Annahme solcher Selbstverständlichkeit dadurch zum Ausdruck, dass sie die Zahlen 3 und 5 für gewöhnlich gänzlich weglässt.

Ohne Zweifel gründet sich diese Weglassung auf die Beobachtung, dass die aus Terz und Quinte des Basstones bestehenden Akkorde die am häufigsten vorkommenden sind; aber dieselbe geschah nicht, um das Schreiben der Zahlen zu ersparen, sondern um das Lesen derselben in Wegfall zu bringen. Denn bei der Generalbassbezifferung kam alles darauf an, dass der Spieler nicht lange nachzudenken und zu konstruieren hatte. Auch heute besinnen wir uns nicht, anzuerkennen, dass die Bevorzugung gerade der Terz und Quinte (neben der Oktave) durchaus berechtigt ist; nur haben wir dabei mehr oder weniger bestimmte Grössen der Terz und Quinte im Sinne, während der Generalbass keine Unterscheidung macht: sobald wir aber diese Einschränkung ins Auge fassen, betreten wir den Boden, auf welchem die Inkonsequenzen des Generalbasses erwuchsen. Selbstverständlich sind uns nur die grosse oder kleine Terz und die reine Quinte. Die Gleichberechtigung der grossen und der kleinen Terz war auch den Generalbassisten wohl bewusst und führte zu einer oftmals in Hinblick auf die Tonartvorzeichnung durchaus nicht erforderlichen Bezeichnung mit ♯ oder ♭, je nachdem die grosse oder die kleine Terz gemeint war; für die Zeit um 1600 kommt dazu noch der Umstand, dass gewisse Wendungen (Schlussfälle) die Anwendung von Erhöhungen und Erniedrigungen als selbstverständlich voraussetzten, daher oft ein Vorbeugen sogar nötig war, wo eine solche chromatische Veränderung nicht stattfinden sollte. Nicht nur für die Generalbezifferung, sondern auch für ausgeschriebene Stimmen wurden solche eigentlich überflüssige Zeichen unter Umständen unentbehrlich. Ein scherzhafter Beleg dafür, zu welchen Missverständnissen uns heutige dieser alte Usus führen kann, giebt S. 437 im 4. Bande der Musikgeschichte von Ambros; der gelehrte Historiker führt da eine Stelle aus dem „en-

harmonischen Konzert" in Banchieris „Organo suonarino" (1605) an:



Hier hat der Tenor so ausgesprochen die Bildung einer das Subsemitonium ais bedingenden Klausel (Schlussformel), dass die Beischrift des ♭ (mit dem Sinne unseres heutigen ♮, wie es noch bis 1700 allgemein üblich) geradezu unentbehrlich war. Ambros glaubt aber im Ernst, dass Banchieri unser as meint und bemerkt dazu: „Das geht noch über den Fürsten von Venosa!"

Auch führte der Umstand, dass häufig Werke oder Teile von Werken, die auf Akkompagnement berechnet waren, ohne Bezifferung gelassen wurden, zu einer besonderen Routine in der ex tempore-Deutung und Ergänzung solcher unvollständigen Notierungen und wurde es daher unter Umständen ratsam, einer Anwendung der Maximen dieser Routiniers-Praxis durch an sich unnötige Bezifferungen zu verhüten. Die verminderte Quinte musste zudem im 17. Jahrhundert stets darum ausdrücklich gefordert werden, weil das alte Verbot des Mi contra Fa noch zu Recht bestand, d. h. wo ein verminderter Quinten- oder übermässiger Quartenschritt in der Notierung vorkam, wurde selbstverständlich statt dessen die reine Quinte bezw. Quarte intoniert, und auch in Zusammenklängen bürgerten sich die beiden dissonierenden Intervalle ein, soweit sie ausdrücklich durch ♭ bezw. ♯ gefordert wurden. Als aber schliesslich diese Bezeichnung der Grösse der Terz und der Quinte fallen gelassen wurde, die, wie wir sahen, eben doch nicht so ganz überflüssig war, bildete sich aus der Generalbassbezifferung heraus allmählich der Akkordbegriff der Dreiklangs mit einer Weite der Bedeutung, welche dem allgemeinen Harmoniegefühle entschieden fremd ist.

Justin Heinrich Knecht ist derjenige Theoretiker Kirnbergerscher Descendenz, bei welchem die Verknöcherung des toten

Schematismus der Lehrmethode ihren Höhepunkt erreichte; in einem Aufsatze „Ueber die Harmonie" in No. 9 bis 38 des ersten Jahrgangs der „Allg. Mus.-Ztg." [1798—99] rechnet Knecht mit grosser Selbstzufriedenheit aus, dass es 279 wesentlich voneinander verschiedene Akkorde giebt, nämlich 6 Gattungen der Dreiklänge, aus welchen durch die Umwendung noch 12 andere entstehen, 7 Gattungen der Septimenakkorde und 4 Unterarten derselben (nebst 33 durch Umwendung entstehenden), 5 Gattungen der Nonenakkorde (15 Umwendungen), 7 Gattungen der Nonen-Septimenakkorde (28 Umwendungen), 4 Gattungen der Undezimenakkorde (12 Umwendungen), 5 Gattungen der Undezimen-Nonenakkorde (20 Umwendungen), 2 Gattungen der Undezimen-Septimenakkorde (8 Umwendungen), 5 Gattungen der Undezimen-Nonen-Septimenakkorde (25 Umwendungen), 3 Gattungen der Terzdezimenakkorde (9 Umwendungen), 3 Terzdezimen-Undezimenakkorde (12 Umwendungen), 3 Terzdezimen-Septimenakkorde (12 Umwendungen), 3 Terzdezimen-Undezimen-Septimenakkorde (15 Umwendungen), 3 Terzdezimen-Undezimen-Nonen-Septimenakkorde (18 Umwendungen)" — und diese 279 Akkorde auf jeder der 12 Stufen des temperierten Systems, macht in Summa 3348 verschiedene Akkorde!

In Knechts grossem „Elementarwerk der Harmonie" (1799) kann man für jeden dieser Akkorde auch einen hübschen Namen finden, z. B. „dritte Umwendung des gross-kleinen, weichen Terzdezim-Undezimakkords", „vierte Umwendung des doppeltgrossen höchstübelklingenden Nonseptimenakkords" etc. Das Werk — in München bei Falter erschienen — war seiner Zeit sehr angesehen und erlebte 1814 eine zweite Auflage. Es verlohnt der Mühe, sich einmal durch eigenen Augenschein davon zu überzeugen, wohin das mechanische Kombinieren der Töne führt; das Knechtsche System, ein wenig nach Seite der Nonen-, Undezimen- und Terzdezimenakkorde beschnitten, ist im Grunde doch noch das Prototyp unserer heutigen Generalbassmethoden oder wie sie sich nennen „Harmonielehren" von Friedrich Schneider bis zu Richter und Jadassohn!

Knechts 6 Gattungen der Dreiklänge sind:

a) zwei wohlklingende { der grosse (harm. Durakkord [1]),
der kleine (harm. Mollakkord [2]),

b) ein mangelhafter harmonischer (der verminderte [3]),

c) drei übelklingende {
der übermässige [4]),
der doppelt verminderte [5]),
der hart verminderte [6]).

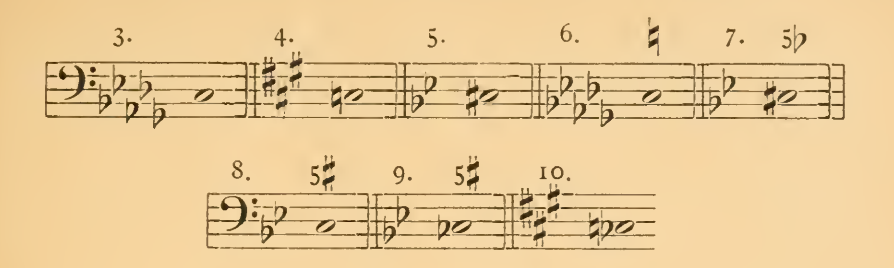
Ich erlaube mir deren Abbildung (sämtlich auf c) einige weitere beizufügen:



Die Auffindung hübscher Namen für dieses weitere halbe Dutzend Gattungen von Dreiklängen überlasse ich Freunden von dieser Art von Schematismus.

Dass mit der Aufstellung und Benamsung solcher Gebilde nichts erreicht ist, dass die Einrangierung dieser verwachsenen und scheläugigen Gesellen in Reih und Glied einer Kompagnie gar nichts bedeutet, vielmehr alles, was man unter eigentlicher Theorie versteht, nun erst noch zu erklären ist, wobei diese Spiessgesellen nach allen Richtungen auseinander gesprengt werden müssen, liegt auf der Hand.

Die Möglichkeit der Zusammengruppierung solch heterogener Bildungen in der Generalbassmethode beruht auf dem Prinzip des Terzenaufbaues der Akkorde, welcher thatsächlich das *A* und *Ω* dieser Art von Lehre ist. Obige 12 Dreiklänge sind die möglichen Kombinationen von zwei Terzen, deren jede gross, klein, vermindert oder übermässig sein kann (ich habe aber sogar die Fälle, dass beide Terzen vermindert oder beide übermässig wären, noch unberücksichtigt gelassen!) Dass nur die beiden ersten Arten von Dreiklängen die Weglassung der Zahlen 3 und 5 in der Bezifferung motivieren, brauche ich nicht weiter anzumerken: nur sie haben einigen Anspruch auf „Selbstverständlichkeit“, die aber, wie bemerkt, auch bei ihnen noch oft genug ihre fraglichen Seiten hat. Je nach der Tonartvorzeichnung können aber auch die übrigen Bildungen ein verhältnismässig sehr einfaches Aussehen in der Bezifferung haben:



Diese alle heissen noch „Dreiklänge", obgleich kaum eins dieser Gebilde den beiden Konsonanten-Dreiklängen (1 und 2) näher steht als beliebige andere Kombinationen von drei Tönen, etwa c f g, c d g, c e f, c e h oder dergl.; aber für alle gelten noch die Terz und Quinte als selbstverständliche Töne, die Zahl 5 erscheint nur, wenn ein Versetzungszeichen auf dieselbe zu beziehen ist, das ohne Zahl der (somit als noch selbstverständlicher angesehenen) Terz gelten würde. Dass z. B. in Desdur auf c nicht ein verminderter Dreiklang sitzt, sondern vielmehr ein „grosser Sextakkord" (c es as), und dass ebenso auf cis in G-moll nicht ein „doppelt-verminderter Dreiklang", sondern wiederum ein grosser „Sextakkord" selbstverständlich ist, empfanden nicht nur die Musiker des 17. Jahrhunderts so gut wie wir heute, sondern sie waren sogar gewohnt, für Stücke ohne Bezifferung das als ein Gesetz anzusehen. Wenn daher die Generalbassmeister vorsichtigerweise solche besser motivierte Selbstverständlichkeit auch mit zu Worte kommen liessen und lieber ein paar überflüssige Zahlen hinschrieben, als eine äusserst künstliche Harmonie durch Nichtbezifferung voraussetzten, so beweist das nur ihren guten musikalischen Instinkt gegenüber den Anforderungen eines ungenügenden Ausdrucksmittels. Die Inkonsequenzen der älteren Generalbasspraktiker sind daher entschieden musikalisch vernünftiger als die mit dem Kopf gegen die Wand rennende Konsequenz der Theoretiker seit Untergang des Generalbassspiels. Freilich darf man nicht vergessen, dass Rameaus sensationelle Entdeckung (1722), dass die „Sextakkorde" und „Quartsextakkorde" der Generalbezifferung ihrer inneren Bedeutung nach (für die Logik der Harmoniefolgen) mit den „Dreiklängen" identisch seien, eine so verblüffende Umwälzung in den überkommenen Anschauungen veranlasste, dass die Freude über die damit gewonnene weitere Vereinfachung des Akkordwesens wohl zunächst ein Schiessen übers Ziel hinaus entschuldbar machte. Im Grunde ist aber die von Rameau zuerst

aufgestellte Lehre von der Umkehrung der Akkorde nichts weiter als die Ausdehnung der Grundidee der Generalbassbezifferung, nämlich der Identifikation der im Oktavverhältnis stehenden Töne auch auf die Bassstimme, wie schon ein flüchtiger Blick auf das Notenbeispiel S. 48 beweist (bei Betrachtung desselben kommt einem doch unwillkürlich der Gedanke, warum nicht auch eine Beteiligung der Bassstimme an den Umlegungen der Töne stattfindet?).

Die Auffassung der aus gleichnamigen Tönen gebildeten Akkorde als harmonisch gleichbedeutender liegt also gewissermassen schon der Generalbassbezifferung wie sie von Anfang an sich gestaltete, zu Grunde, aber noch verhüllt durch den unantastbaren Bass; durch Rameaus Neuerung kommt gleichsam die Generalbassbezifferung erst zur Erkenntnis ihres eigentlichen Wesens, zugleich aber auch zur Erkenntnis des nicht wegzuschaffenden Mangels, dass sie die harmonische Gleichbedeutung zweier aus gleichnamigen Tönen gebildeten, aber nicht denselben Ton in den Bass stellenden Akkorde (z. B. g h d f und h d f g) kenntlich zu machen völlig ausser stande ist. Auch nach Rameaus Auftreten blieb g h d f ein Septimenakkord und h d f g ein Quintsextakkord, d. h. dieselben erschienen als verschiedene bezifferte Gebilde und ihre harmonische Gleichbedeutung musste besonders gelehrt werden. Es gehört nur ein klein wenig guter Wille dazu, um einzusehen, dass seit Wegfall des praktischen Zweckes (Erlangung von Routine im Accompagnement aus einer bezifferten Bassstimme), es gar keinen Sinn mehr hat, alle Akkorde von ihrem zufälligen Basstone aus zu bestimmen und zu benennen und der Theorie die Extralast aufzubürden, zu lehren, dass der Basston nicht entscheidend ist für die Bedeutung des Akkordes innerhalb des logischen Gefüges der Harmonien. Diese vom Basso continuo geerbte souveräne Bassstimme ist der Mühlstein, den sich unnötigerweise unsere landläufige Harmonielehrmethode bis heute um den Hals gehängt hat, und der sie immer wieder in die Tiefe zieht und an freier Entfaltung hindert!

Wie thöricht ist es doch schliesslich, in der Wirkung so verschiedene Akkorde wie die oben angeführten „Dreiklänge“ auf einerlei Art zu beziffern und gleich zu benennen, dagegen so gleichbedeutende wie g h d f, h d f g, d f g h, und f g h d verschieden zu bezeichnen und verschieden zu benennen und dann ihre Gleichbedeutung mühsam zu dozieren!

Wie thöricht ist das, wenn es, wie die Sache heute faktisch liegt, keinerlei Zweck hat, und zur Entschuldigung nur angeführt werden kann, dass das so gekommen ist, weil es früher einmal einen Zweck hatte! Nebenbei bemerkt ist dieser Mühlstein am Halse, dieser unglückliche immer zuerst fertige Bass, das unfehlbare Mittel, dem Harmonieschüler die Erlernung des Schwersten der ganzen Satzlehre, nämlich einer guten Bassführung, so lange gänzlich zu verlegen und unmöglich zu machen, wie er überhaupt dieser Methode folgt und treu bleibt.

Ist es denn nicht logischer und einfacher, daher leichter, bequemer, praktischer, instruktiver, somit allein richtig, da anderweite Bestimmungsgründe nicht im Wege stehen, Akkorde gleichen Sinnes gleich zu benennen und solche, deren Bedeutung und Wirkung eine durchaus verschiedene ist, auch in der Benennung und Bezeichnung zu unterscheiden?

Auf diese Frage wird schwerlich jemand mit etwas anderem als einem schlichten Ja antworten können; und dennoch — wie viele werden aus der gewonnenen Erkenntnis praktische Folgerungen ziehen? Das Gros trottet unbeirrt im alten Gleise weiter, die Lehrer halten ihre nun einmal gewohnte liebe gute alte Methode fest und erziehen nach wie vor Schüler zu späteren Lehrern gleicher Observanz. Freilich, gut Ding will Weile, und ich gebe die Hoffnung nicht auf, dass der morsche, von vielen Seiten unterminierte Bau der Generalbassmethode doch eines schönen Tages ganz zusammenbrechen wird, um einem in sich festeren neuen Bau Platz zu geben, dessen Grundriss längst gezeichnet ist.

Den ersten bedeutsamen Schritt zur Gleichbezeichnung gleichbedeutender Harmonien that kein anderer als Rameau (1722), indem er die „Basse fondamentale“ aufstellte, einen unter die Stimmen eines Tonsatzes gesetzten nur ideellen zweiten Bass, welcher die Grundtöne der Harmonien markiert, also eine Art analytischer Bezeichnung der Harmoniefolgen im Sinne der oben erläuterten Gleichbedeutung der aus gleichnamigen Tönen gebildeten Akkorde. Wäre Rameau nicht ein Franzose, sondern ein Deutscher gewesen, so hätte er unzweifelhaft diese nur gedachte Fundamentalstimme nicht mit Noten, sondern mit Buchstaben notiert, wodurch dieselbe sich augenfälliger als das dargestellt haben würde, was sie thatsächlich ist, die Vorstufe der durch Gottfried Weber zu einem gewissen Grade von Voll-

kommenheit ausgebildeten Bezeichnung von Akkorden durch einzelne Buchstaben, welche die Bedeutung der Akkorde aufdecken sollen. Rameau ging dabei von der Anschauung aus, dass die eigentliche Hauptform der Akkorde, die allen anderen zu Grunde liegende, diejenige sei, welche den Akkord als eine Kette übereinander gestellter Terzen erscheinen lasse. Diese für die wichtigsten Harmonien (Dur- und Mollakkord, Dominantseptimenakkord) vollkommen zutreffende Aufstellung begründete so recht eigentlich Rameaus Ansehen als Theoretiker und verschaffte ihm einen bleibenden Einfluss auf die Gestaltung der Lehrmethode in der nächsten Folgezeit, deren Schiboleth nun für lange der Terzenaufbau der Harmonien wurde. Dass Rameaus System noch andere Ansätze zu einer gedeihlichen Weiterentwickelung der Lehre von der Bedeutung der Akkorde enthält, welche dem Prinzip des Terzenaufbaues zum Teil direkt widersprechen, wurde von den Zeitgenossen kaum bemerkt (ausgenommen von dem einen Joh. Daube in Stuttgart), jedenfalls von den Männern, denen es vergönnt war, weit über Verdienst für grosse Lehrer der Tonsetzkunst angesehen zu werden, voran der Berliner Dalai Lama Kirnberger, ignoriert. So entstand gerade in der Nachwirkung der Rameauschen Lehre jener starre Schematismus der Terzenbaumeister, welcher in Knechts Elementarwerk gipfelte und mit Friedrich Schneiders Elementarbuch (1820) zuerst wieder in vernünftigere Bahnen einlenkt.

Rameau versetzte zuerst dem zu sehr verallgemeinerten Dreiklangsbegriffe einen so tüchtigen Stoss, dass derselbe von Rechts wegen hätte zu Falle kommen müssen, wäre nicht die Löffelgarde der Generalbassisten herbeigeeilt, ihn auf den Beinen zu erhalten. Denn Rameau war es, der zuerst den „verminderten Dreiklang“ als einen unvollständigen Septimenakkord definierte, d. h. z. B. für h d f in C-dur den gar nicht in demselben enthaltenen Ton g als Grundbass annahm; das passte freilich nicht in die Praktik der Generalbassisten und wurde daher mit Vorbedacht nicht bemerkt und totgeschwiegen. Vollends duchbrach gar die Aufstellung des Subdominantakkords mit Sexte (sixte ajoutée, z. B. f a c d in C-dur statt des Terzengebäudes d f a c) die hausbackene Logik der Lehre von den Umkehrungen und ward ausser von Daube kaum von irgend jemandem ihrer Bedeutung nach verstanden und gewürdigt.

Es waren das, wie gesagt, nur Ansätze zu einer Vertiefung der Lehre von der Bedeutung der Akkorde; dieselben bewiesen

aber doch, dass Rameau selbst keineswegs den Terzenaufbau für Anfang und Ende aller Weisheit hielt. Dass die deutschen Adoptivväter der Umkehrungstheorie gerade diese in den glatten Schematismus nicht passenden Definitionen nicht annahmen, beweist hinlänglich ihre Befangenheit in äusserlichem Formenwesen; den leitenden Gedanken, der Rameau zwang, von der bequemen Schablone abzugehen, begriffen sie überhaupt nicht.

Als eigentlicher Geisteserbe Rameaus, als derjenige, welcher die Erbschaft der Ideen Rameaus voll und ganz vertrat, stellte sich Gottfried Weber dar, dessen vierbändiger Versuch einer geordneten Theorie der Tonsatzkunst 1817—21 und bereits 1824 in zweiter und 1830—32 in dritter Auflage erschien.

Deutlicher als Rameau brachte Weber das Prinzip der Gleichbenennung gleichbedeutender Akkorde zur Geltung; denn Rameaus untergeschriebene Note fondamentale war doch eigentlich keine Benennung der Akkorde, sondern nur eine Erklärung derselben. Indem Gottfried Weber zu einer von der Generalbassbezifferung emanzipierten neuen Bezeichnungsweise der Akkorde vorging, trieb er einen Keil in das Gefüge der herkömmlichen Signaturen und Nomenklaturen, welcher dasselbe allem Anschein nach doch noch ganz zersprengen wird. Denn Gottfried Webers neue Signaturen fanden sofort Eingang in die nach 1817 erscheinenden Generalbassschulen oder Harmonielehren, zuerst in Friedrich Schneiders „Elementarbuch der Harmonie“ (1820), und bilden einen wesentlichen Hauptbestandteil der aus diesen herausgewachsenen Bücher von E. Fr. Richter, Jadassohn e tutti quanti. Rameaus Basse fondamentale unterscheidet noch nicht hinlänglich den Durakkord und Mollakkord, sofern z. B. in C-dur der F-durakkord in allen Lagen (einerlei, ob f, a oder c Basston ist), in der Fundamentalstimme mit f markiert wird, aber ebenso der D-moll-, A-moll- und E-mollakkord in allen Lagen mit d bezw. a, e ohne Andeutung, dass der Akkord von anderer Qualität ist. Dagegen unterscheidet Weber vor allen Dingen stets den Durakkord und Mollakkord, indem er ersteren durch einen grossen Buchstaben (C = c e g, F = f a c etc.), letzteren durch einen kleinen Buchstaben fordert (a = a c e, d = d f a, e = e g h); damit ist ein ganz neuer Weg betreten, nämlich der erste Schritt gethan zu einer Emanzipierung der Akkordbezeichnung von der Notenschrift und dem Tonartvorzeichnungswesen. Rameaus Basse fondamentale ist zwar eine nicht klingende, aber doch

immerhin noch eine Stimme, sozusagen ein Teil der Notierung, wenigstens in Abhängigkeit stehend von der Notierung, wie sich deutlich genug darin offenbart, dass bei einem Stück aus G-dur das d in der Basse fondamentale den D-durakkord bedeutet, bei einem in C-dur dagegen den D-moll-akkord (!). Bei Gottfried Weber dagegen bedeutet D den D-durakkord, d den D-mollakkord, ohne irgendwelche Abhängigkeit von Tonartvorzeichnung.

Das ist ein grosser Fortschritt, sofern man nun erst sagen kann: gleiche Zeichen fordern gleichbedeutende Akkorde, während bei Rameau nur die umgekehrte Fassung richtig wäre: gleichbedeutende Akkorde bekommen gleiche Bezeichnung in der Basse fondamentale (denn — unter Umständen bekamen auch Akkorde anderer Bedeutung dieselbe Bezeichnung, wie z. B. der D-mollakkord in C-dur und der D-durakkord in G-dur).

Leider kam aber Weber über diesen ersten wichtigen neuen Schritt nicht weit hinaus; er scheiterte bereits am verminderten Dreiklange. Obgleich seine Erklärung desselben der Rameauschen entspricht, hat er doch nicht die so nahe liegende selbstverständliche Chiffrierung für denselben gefunden, welche sich an die Chiffrierung des Septimenakkordes hätte anlehnen müssen, dessen unvollständige Erscheinung der verminderte Dreiklang ist (z. B. h d f als unvollständige Form von g h d f, welches Weber durch G^7 bezeichnet). Es zeigt sich da wieder einmal, wie schwer der Mensch aus anerzogenen Begriffen herauskommen kann! Offenbar wollte Weber kein Mittel einfallen, das Fehlen des Grundtones der Harmonie auszudrücken; das Durchstreichen einer beigeschriebenen 1 wäre ein solches Mittel gewesen, welches dann wohl bald dem noch zweckmässigeren Durchstreichen des Buchstabens selbst hätte Platz machen müssen. Allein: in der Generalbassbezifferung bedeutet das Durchstreichen der Zahl die Erhöhung des Tones, und jedenfalls verhinderte die Gewöhnung an diese an sich gewiss nicht selbstverständliche Bedeutung des Durchstreichens Weber, dasselbe in anderem Sinne anzuwenden. Möglich auch, dass er doch von dem überkommenen erweiterten Dreiklangsbegriffe nicht loskommen konnte: kurz, er kam auf die unglückliche Idee, den verminderten Dreiklang wie den Mollakkord durch einen kleinen Buchstaben zu bezeichnen, aber ihn vom Mollakkorde durch Beifügung einer Null zu unterscheiden (c=c e g, ^{0}c=c es ges).

Dass er durch diese Bezeichnungsweise faktisch entgegen seiner Ansicht von der Bedeutung dieses Gebildes dasselbe vom Mollakkorde ableitete, kann einem so scharfen Denker wie Gottfried Weber gar nicht entgangen sein; es scheint aber, dass er über dieses Bedenken sich aus praktischen Gründen hinwegsetzen zu müssen glaubte. Der Fehler, den er damit beging, war gar nicht wieder gut zu machen, und seine Nachfolger und Ausbeuter zauderten auch nicht, denselben weiter zu verschärfen, indem sie den „übermässigen Dreiklang" in ähnlicher Weise vom Durakkord ableiteten und die übermässige Quinte mit einem Strich / oder Kreuz + neben dem grossen Buchstaben markierten. Damit fiel auch Webers Anlauf schliesslich ins Wasser. Denn von den verschiedenen Bedeutungen, welche der verminderte Dreiklang haben kann, ist diejenige der Ableitung vom Mollakkord durch Erniedrigung des obersten Tones gewiss eine der allerseltensten.

In der Unterscheidung des Durakkordes und des Mollakkordes durch die Form des Buchstaben steckt freilich auch noch etwas vom Generalbassgeist verborgen; die bereits von Zarlino (1558) aufgestellte polare Gegensätzlichkeit des Aufbaues des Mollakkordes gegenüber dem Durakkorde, gegen welche Rameau mit sehr schwachen Gründen und mangelhafter Logik ankämpfte (Traité S. 18 ff.), die dagegen Tartini (1754) mit voller Ueberzeugung wieder in den Vordergrund stellte und seinem ganzen Harmoniesysteme zu Grunde legte und durch deren Neuaufstellung im Jahre 1853 Moritz Hauptmann den Ruf des ersten Theoretikers aller Zeiten erlangte, der ihm nicht gebührt, diese Reziprocität der Moll- und Durverhältnisse ist Gottfried Weber nicht aufgegangen, sonst hätte ihn die landläufige, schon Goethes Zorn erregende Ableitung des Mollakkordes vom Durakkorde durch Einführung der kleinen an Stelle der von der Natur an die Hand gegebenen grossen Terz, welche sich doch schliesslich in seiner Bezeichnung des „grossen" Dreiklangs durch einen grossen Buchstaben und des „kleinen" Dreiklangs wiederspiegelt, nicht befriedigt. Der kleine Dreiklang ist ja in Wirklichkeit um nichts kleiner als der grosse; der eine wie der andere besteht aus einer reinen Quinte, welche durch einen eingeschobenen mittleren Ton in eine grosse und eine kleine Terz zerlegt ist. Nur das Zählen à tout prix vom Basstone aus kann dem Mollakkorde eine kleine Terz bringen und seine Bezeichnung als Armonia di terza minore erklären,

was die Deutschen unlogisch genug mit „kleiner Dreiklang" übersetzt haben.

Den letzten entscheidenden Schritt zur Vorbereitung einer wirklichen Verdrängung der Generalbassbezifferung und -Terminologie aus der Harmonielehre that A. von Oettingen, damals Professor der Physik an der Universität Dorpat, jetzt zu Leipzig, mit seinem Harmoniesystem in dualer Entwickelung (1866). Auch bei Moritz Hauptmann ist schliesslich die Gegensätzlichkeit von Dur und Moll doch nur eine geistvolle theoretische Aufweisung zu Anfang seines berühmten Werkes „Die Natur der Harmonik und der Metrik" (1853), die nach wenigen Seiten wieder im herkömmlichen Jargon der Generalbassanschauungen untergeht und ohne eigentliche Konsequenzen für den Ausbau des Systems bleibt; wird doch schliesslich auch für Hauptmann wieder der verminderte Dreiklang zu einem Halbbruder des Durakkordes und Mollakkordes, sofern in h d f der Ton f als Quinte und der Ton d als Terz behandelt wird, obgleich es doch nach Hauptmanns Fundamentalsatze nur drei Intervalle giebt: die Oktave, (reine) Quinte und (grosse) Terz, welche *unveränderlich* sind! *Nur die Benennung des Mollakkordes nach seinem oberen Tone*, welche v. Oettingen zuerst wagte, kann gegen solches Zurückfallen in die Vorstellungsweise des Generalbasses Garantie gewähren. Diese Behauptung nach dem oberen Ton bedingt aber weiter überhaupt eine vollständig gegensätzliche Vorstellung und Zählweise aller Intervalle, durch welche ja erst die behauptete Polarität evident wird:

$$c^{+} = \left\{\begin{matrix} 5 & g \\ 3 & e \\ 1 & c \end{matrix}\right. \uparrow \; \downarrow \left.\begin{matrix} g & I \\ es & III \\ c & V \end{matrix}\right\} {}^{0}g$$

Mit dieser letzten vollständigen Emanzipation vom Generalbass entfällt natürlich jede weitere Einschränkung der ferneren Ausgestaltung der neuen Bezeichnungsweise durch Rücksichtnahme auf etwa mögliche Andersdeutungen der neuen Zeichen vom alten Standpunkte aus. Die Umwandlung ist eine so radikale, dass solche kleinliche Rücksichten weder nützen noch schaden können.

Der Ausbau der durch A. v. Oettingen angebahnten neuen Bezifferung ist mein Werk; ich bin daher in der Lage, über die Gründe der Wahl der einzelnen Zeichen im Detail bestimmten

Aufschluss geben zu können, und denke, dass man die Berechtigung derselben nicht so leicht wird widerlegen können. Meine Bezifferung hat zwar im Laufe der mehr als 20 Jahre seit Erscheinen meiner ersten theoretischen Arbeiten noch einige Wandlungen durchgemacht, steht aber nun doch bereits seit 21 Jahren (seit meiner „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre“, Leipzig bei Breitkopf & Härtel, 1880) auch im Detail fertig da. Ich selbst weiss am allerbesten, dass die Bezeichnung des Mollakkordes nach seinem obersten Ton dasjenige an der neuen Bezifferung ist, was am meisten frappiert und abschreckt; aber ich weiss auch, dass ohne dieses Heraustreten aus dem allgemeinen Geleise die Vereinfachung der gesamten Harmonielehre, welche das musikalische Gefühl gebieterisch fordert, nicht erreichbar ist. Nur wenn im Anschluss an die durch Zarlino, Tartini und Hauptmann mit grossem Nachdruck betonte Gegensätzlichkeit der Dur- und Mollkonsonanz auch dem gesamten Bezifferungswesen die beiden Seiten der Tonbeziehungen, die nach oben und die nach unten, offen gehalten werden, ist eine wirklich einwurfsfreie Konsequenz und Einheitlichkeit des gesamten Aufbaues des Harmonielehrgebäudes ausführbar.

Das Ziel, welches mir von Anfang an bei der Ausarbeitung der neuen Bezifferung vorgeschwebt hat und welches mir schliesslich zu erreichen auch gelungen ist, kann ich dahin definieren,

> dass die Bezifferung selbst direkt und vollständig die Bedeutung der Akkorde erklären soll, derart, dass neben der Erlernung der Bedeutung der Bezifferung nicht erst noch die gesonderte Erlernung der Bedeutung der Akkorde notwendig ist, vielmehr das wirkliche Verstehen der Bezifferung zugleich das Verstehen der Bedeutung der Akkorde in sich schliesst.

Vollständig gelöst habe ich dieses Problem allerdings erst in meiner „Vereinfachten Harmonielehre“ (Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie, London, Augener & Cie., 1893, englisch von Rd. Bewerunge, das. 1895), in welcher ich die in meinen früheren Büchern entwickelte neue Bezifferung in neuer Weise verallgemeinert und gleichzeitig wieder in Kontakt mit der Tonartbestimmung gebracht und doch erst recht sie von einer bestimmten Tonart losgelöst habe. So seltsam und widersprechend das klingt, so wahr ist es doch, und da sich anscheinend niemand anders bewogen findet, die hohe Wichtigkeit dieses neuen Fortschrittes in der Harmoniebezeichnung ein-

mal ausführlich darzulegen, so muss ich selbst das wenigstens in aller Kürze thun.

Zum besseren Verständnis meiner „Vereinfachung“, die sonst vielleicht nicht gleich jedem als solche einleuchtet, greife ich nochmals auf Gottfried Webers „Versuch“ zurück, von welchem aus man sowohl das Warum als das Wie meines Vorgehens am besten beurteilen kann.

Gottfried Weber bezeichnete den Durakkord durch einen grossen und den Mollakkord durch einen kleinen Buchstaben, die kleine Septime durch eine ^{7} beim Buchstaben, die grosse Septime durch eine durchstrichene $^{\not 7}$, den verminderten Dreiklang durch eine Null beim kleinen Buchstaben, machte aber zugleich eine übertragene Anwendung dieser Zeichen, indem er römische Zahlen, welche die Stufen der Tonleiter vorstellen sollten, gross oder klein zeichnete, je nachdem sie einen Dur- oder Mollakkord oder auch einen verminderten Dreiklang tragen, auch ihnen die ^{7} (durchstrichen oder nicht) beischrieb, je nachdem auf ihnen leitereigen eine grosse oder kleine Septime sich findet, z. B. in C-dur: I, ii, iii, IV, V, vi, vii^0, bezw. mit Septimen (wozu ich aber bemerke, dass er dem toten Akkordschematismus, der auf jede Stufe solche Vier-, Fünf- und gar Sechs-Klänge aufbaut [Knecht] nicht gewogen war): I$^{\not 7}$, ii^7, iii^7, IV$^{\not 7}$, V^7, vi^7, vii^{07}. Diese sozusagen abstrakte Art der Akkordbezeichnung ging wegen ihrer praktischen Verwendbarkeit für eigentlich theoretische Erörterungen, auch z. B. für die Analyse von interessanten Stellen in den Werken der Meister, sofort in die Harmonielehren der Folgezeit über, während die konkrete mit C, c etc., erst in den späteren Auflagen von Richters Harmonielehre in bescheidenem Masse zur Bezifferung von Diskantstimmen zur Anwendung gelangte, um die Erfindung einer Bassstimme nicht ganz ungeübt zu lassen. Durch den Gebrauch jener ausserhalb einer bestimmten Tonart stehenden aber doch aus dem Geiste des Tonartwesens heraus bestimmten (d. h. die Gesetze der Tonalität zur Erscheinung bringenden) Formeln, gewöhnte man sich daran, gewisse häufig wiederkehrende Harmoniewendungen wie die Folge Dominante-Tonika oder Subdominante-Dominante kurzweg mit V—I (Dur) oder V—i (Moll) bezw. IV—V (Dur) oder iv—V (Moll) zu bezeichnen, und niemand, der nach einem solchen Lehrbuche seine Harmonie gelernt hatte, war im Zweifel, was damit gemeint sei.

Wie meine Bezifferung überhaupt als eine Weiterbildung

der Weberschen, mit prinzipieller Hineinarbeitung des dualen Prinzips (Zarlino, Tartini, Hauptmann, v. Oettingen) anzusehen ist, so ist auch die in meinem neuesten Buche (der „Vereinfachten Harmonielehre") angewandte Bezeichnung der tonalen Funktionen nichts anderes als eine weitere Vereinfachung und doch zugleich Erweiterung und Vertiefung der Weberschen Stufenziffern. Eine Vereinfachung insofern, als ich nur noch drei wesentlich verschiedene Funktionen annehme, nämlich die der Tonika, Subdominante und Dominante, womit ich schwerlich beim Gemeingefühl auf ernsthaften Widerstand stossen werde; eine Erweiterung und Vertiefung, sofern selbst innerhalb derselben Tonart bei mir dieselbe Harmonie nicht nur einerlei Sinn haben kann, sondern verschiedene Deutungen leitereigener Akkorde möglich sind.

Mit der „Einfachheit" dieser „Vereinfachten Harmonielehre" hat es daher freilich so seine eigene Bewandtnis; das Prinzip ist sehr einfach, aber dass alle seine Anwendungen unter allen Umständen auch einfach sein sollten, ist gegenüber einer so hoch entwickelten Kunst wie unserer heutigen Musik zuviel verlangt. Da ich hier nicht den Inhalt meiner Bücher rekapitulieren kann, bescheide ich mich, nur noch kurz anzudeuten, was in meiner Bezifferung aus den Dreiklängen der verschiedenen Stufen der Dur- und Mollakkorde geworden ist.

Die Hauptharmonien sind bei mir so gut wie bei allen andern die sich nach Webers Terminologie auf der 1., 4. und 5. Stufe der Tonart findenden:

1. in C-dur: c^{+} (= c e g) f^{+} (= f a c) und g^{+} (= g h d) (Webers: C, F und G)
2. allgemein in Dur: T (Tonika) S (Subdominante) D (Dominante) (Webers: I, IV und V)
3. in A-moll: ^{0}e (a c e) ^{0}a (d f a) und ^{0}h (e g h) oder e^{+} (e gis h) (Webers: a, d und e bezw. E)
4. allg. in Moll: ^{0}T (Molltonika) ^{0}S (Moll-Subdominante) ^{0}D (Moll-Dominante) oder D (Dominante) (Webers: ^{I}, ^{IV} und ^{V} bezw. V.)

Die sogenannten Nebendreiklänge d. h. die drei leitereigenen Mollakkorde der Durtonart und die drei leitereigenen (der Vor-

zeichnung entsprechenden) Durakkorde der Molltonart, werden bei mir entweder unterschiedslos als wirkliche Klänge notiert:

5. in C-Dur: ^{0}e (= a c e), ^{0}a (= d f a), ^{0}h (= e g h)
   (Webers: a, d und e)

6. in A-moll: c^{+} (= c e g), f^{+} (= f a c), g^{+} (= g h d)
   (Webers: C, F und G)

oder sie werden ihrer Ableitung nach entweder als Nebenformen der Hauptakkorde mit Einstellung der Sexte statt der Quinte charakterisiert:

7. in C-dur: $c^{6}_{\not 5}$, $f^{6}_{\not 5}$, $g^{6}_{\not 5}$

8. in A-moll: $^{\not V}_{VI}$, $a^{\not V}_{VI}$, $h^{\not V}_{VI}$

oder aber (nur bei je zwei derselben möglich) als durch Substitution des Leittons statt der Prim entstanden:

9. in C-dur: $^{+}f^{II<}$ (= e [f] a c), $^{+}c^{II<}$ (= h [c] e g)

10. in A-moll: $^{0}e^{2>}$ (= a c [e] f, $^{0}h^{2>}$ (= e g [h] c)

Die erste Auffassung sieht in ihnen Parallelklänge der Haupharmonien, nach meiner neuen Bezeichnung also:

11. allgemein in Dur: $T^{6}_{\not 5}$ oder einfach Tp (Tonika-Parallele),
    $S^{6}_{\not 5}$ oder Sp (Subdominant-Parallele),
    $D^{6}_{\not 5}$ oder Dp (Dominant-Parallele)

12. allgemein in Moll: $T^{\not V}_{VI}$ oder ^{0}Tp (Molltonika-Parallele),
    $S^{\not V}_{VI}$ oder ^{0}Sp (Mollsubdominant-Parallele),
    $D^{\not V}_{VI}$ oder ^{0}Dp (Molldominant-Parallele).

Die zweite Auffassung, welche ebenso gut wie die erste je nach dem Zusammenhange die richtigere sein kann, definiert sie als Leittonwechselklänge der Haupharmonien, also:

13. allgemein in Dur: $^{+}S^{II<}$, $^{+}T^{II<}$

14. allgemein in Moll: $^{0}T^{2>}$, $^{0}D^{2>}$

(statt $^{+}S^{II<}$ etc. wende ich, zuerst in der englischen Ausgabe meines Buches, das mit < durchkreuzte Funktionszeichen [S̸, T̸], statt $^{0}T^{2>}$ etc. das mit > durchkreuzte Funktionszeichen [T̸, D̸] an).

Der Leittonwechselklang der dritten Hauptharmonie (D in Dur, ^{0}S in Moll) ist zwar ein sehr bekanntes Gebilde, aber in beiden Fällen nicht leitereigen:

15. in Dur: $^{+}D^{II<}$, (für C-dur = fis $\widehat{[g]}$ h d = Akkord der lydischen Quarte)
16. in Moll: $^{0}S^{2>}$ (für A-moll = d f $\widehat{[a]}$ b = Akkord der neapolitanischen Sexte oder phyrgischen Sekunde).

In Gottfried Webers Stufen-Bezifferung ist für beide Bedeutungen die Bezifferung dieselbe, nämlich:

17. in Dur für: Tp und $^{+}S^{II<}$ = ^{VI}, für Dp und $^{+}T^{II<}$ = ^{III}, für Sp = ^{II}
18. in Moll für: ^{0}Tp und $^{0}D^{2>}$ = III, für ^{0}Sp und $^{0}T^{2}$ = VI, für ^{0}Dp = VII.

Der verminderte Dreiklang h d f ist in C-dur als $\not{g}^{7}$ (ohne g, darum g durchstrichen) direkt verständlich (Webers h^{0} ist wie bewiesen irre führend, weil eigentlich von h d fis abgeleitet); in A-moll ist derselbe Akkord als $\not{a}^{VII}$ (ohne a, a durchstrichen) ebenso leicht verständlich. Allgemein ausgedrückt ist der leitereigene verminderte Dreiklang in Dur = $\not{D}^{7}$, in Moll = $\not{S}^{VII}$ (der Buchstabe in beiden Fällen durchstrichen), d. h. ein seiner Prim beraubter Septimenakkord.

In der heute allgemein gebräuchlichen Form der Molltonart (mit Durdominante und daher melodisch im Aufsteigen mit Erhöhung der sechsten Stufe zur Vermeidung der übermässigen Sekunde zwischen der Terz der Mollsubdominante und der Terz der Durdominante) kommen zu diesen „Dreiklängen" noch einige weitere, nämlich ausser der Durdominante selbst (in A-moll: e^{+}, allgemein D^{+}, bei Weber: V).

19. Die Subdominante mit erhöhter Terz (Durakkord der dorischen Sexte) in A-moll = $a^{III<}$ (d $f^{\sharp}$ a), allgemein: $S^{III<}$, bei Gottfried Weber als IV zu bezeichnen, was aber eine durchaus irre leitende Formel ist, weil sie durch nichts die Ableitung des Akkordes von einem Mollakkorde verrät.
20. Der Subdominant-Septimenakkord ohne Prim mit erhöhter Terz (Mollakkord der dorischen Sexte) in A-moll h d $f^{\sharp}$ [a], allgemein: $\not{S}^{VII}_{III<}$, (S durchstrichen) bei Weber einfach als ^{II} zu bezeichnen; was wieder irre-

leitend ist, weil durch nichts die komplizierte Ableitung des Akkords verraten wird.

21. Die Tonika mit natürlicher Unterseptime aber fehlender Prim (Terzseptakkord der dorischen Sexte) in A-moll $\not{e}^{VII}$♮ ohne e (f♯ a c [e]), allgemein: $\not{S}^{VII}$♮ ohne Prim (S durchstrichen), bei Weber ♯ VI^{0} (verminderter Dreiklang der erhöhten 6-Stufe).
22. Der Dominantseptimenakkord ohne Prim, in A-moll = $\not{e}^{7}$ ohne e ([e] gis h d), allgemein $\not{D}^{7}$, bei Weber e♯ VII^{0}.
23. Der übermässige Dreiklang (in A-moll: c e g♯), der entweder als Dominante mit kleiner Sext ($6^{>}$) und dafür ausgelassener Quinte oder als °Tonika mit Substitution der kleinen Sexte ($VI^{<}$) statt der Quinte zu verstehen sein kann. Weber selbst hat für denselben keine Chiffre; seine Nachfolger bezeichnen ihn als C′ oder C+, allgemein als III′, d. h. als Durakkord der dritten Stufe mit übermässiger Quinte, leiten ihn also vom C-dur-Akkorde ab, was grundfalsch ist, da im ersteren Sinne nicht gis sondern c der eigentlich dissonierende Ton des Akkords ist, im zweiten aber zwar gis dissoniert aber ein C-dur-Akkord ebensowenig der Auffassung zu Grunde liegt.

Eine der positivsten Eigenschaften der neuen Bezifferung ist, dass sie für alle dissonierenden Akkorde mit Bestimmtheit die dissonierenden Töne aufzeigt und daher eine neue Satzregel aufzustellen berechtigt oder vielmehr zwingt, nämlich das Verbot der Verdoppelung dissonierender Töne.*)

*) Vgl. S. 39.

Das Adagio und Menuett von Mozarts G-moll-Streichquintett.*)

Analytische Studie.

Nicht nur ein tief empfundener und daher tief ergreifender elegischer Gesang, sondern (wie das ihm vorausgehende Menuett) zugleich eines der merkwürdigsten Beispiele freiesten und doch streng logischen und klar durchsichtigen Themenaufbaues ist der langsame Satz von Mozarts G-moll-Quintett, wohl geeignet, Gegenstand einer eingehenden Betrachtung vom Standpunkte der Phrasierungslehre aus zu werden; ich glaube, dass doch manche, die den Satz seit lange gekannt zu haben meinen, durch die Ergebnisse einer solchen Betrachtung überrascht sein werden: ich hoffe, damit der Sache der Phrasierung eine Reihe neuer Freunde zuzuführen! Zum mindesten denke ich, dass auch die enragiertesten Verfechter der Lehre von der individuellen Auffassung, die erbittertsten Feinde aller Kommentare und Vortragsvorschriften mir zugeben werden, dass unsere Notierungsweise doch wirklich in einigen Punkten verbesserungsfähig und verbesserungsbedürftig ist; denn sie können sich der Einsicht nicht verschliessen, dass es doch kaum zu verlangen ist, aus Mozarts Notierung ohne weiteres das herauszulesen, was die folgenden Erläuterungen ergeben, und was — das denke ich zur Evidenz darzuthun — doch zum wirklichen Verständnis des Satzes erforderlich ist. Gleich der Anfang, das erste Thema, weist die Taktstriche in der beim $^4/_4$ so überaus häufigen falschen Stellung auf, durch welche sie das, was sie für das Verständnis des Satzes leisten könnten, eben nicht leisten, d. h. sie zeigen nicht die Lage der schweren Zeiten an. Ich schiebe sie zurecht und be-

*) Musikalisches Wochenblatt 1889, Nr. 7—10.

zeichne durch Klammern und Taktzahlen die motivische und metrische Struktur des ersten Satzes:



Diesem ersten, mit Halbschluss endenden Satze schliesst sich ein zweiter an, der zum Ganzschluss in der Haupttonart führt; seine Gliederung ist eine noch mehr miniaturartige, da kein einziges Taktmotiv Auftakt erhält, vielmehr alle mit der schweren Note einsetzen und kleine Anschlussmotive die leichte Zeit absorbieren:





Nun erst setzt eine langatmige Phrase an, eine zweitaktige Bekräftigung des Schlusses, die aber durch Trugfortschreitung des Basses gestört wird und daher ein Weiterbilden nötig macht, für welches der Schluss die Bedeutung des zweiten (schweren) Taktes gewinnt, der Nachsatz (5.—8. Takt) ist getreue Wiederholung der vorausgehenden Periode, auch die zweitaktige Schlussbestätigung folgt wieder, diesmal nicht gestört:

3.

p

(8ª = 2.)

(4)

cresc.

f

(8)



Die nun folgenden beiden Sätze sind durchaus aus dreitaktigen Stücken aufgebaut, die so zu verstehen sind, dass der Anfangstakt schwer ist (2.) und nach dem Schlusstakte (4.) die zur Gestaltung vollständiger Symmetrien und gleichmässig fortlaufender C-Takte erforderlichen Pausen (𝄽 𝄽) fehlen, d. h. dass jeder neue Halbsatz wieder mit dem schweren Takte beginnt, obgleich der vorausgehende mit dem schweren Takte geendet hat. Die Motive wechseln daher in Mozarts Notierung fortgesetzt ihre Lage im Takt. Die folgende Schreibweise dürfte daher insofern überraschend klar den Sachverhalt aufdecken (auch zwischen dem vorigen Abschluss und dem neuen Anfang fehlt der leichte Takt):



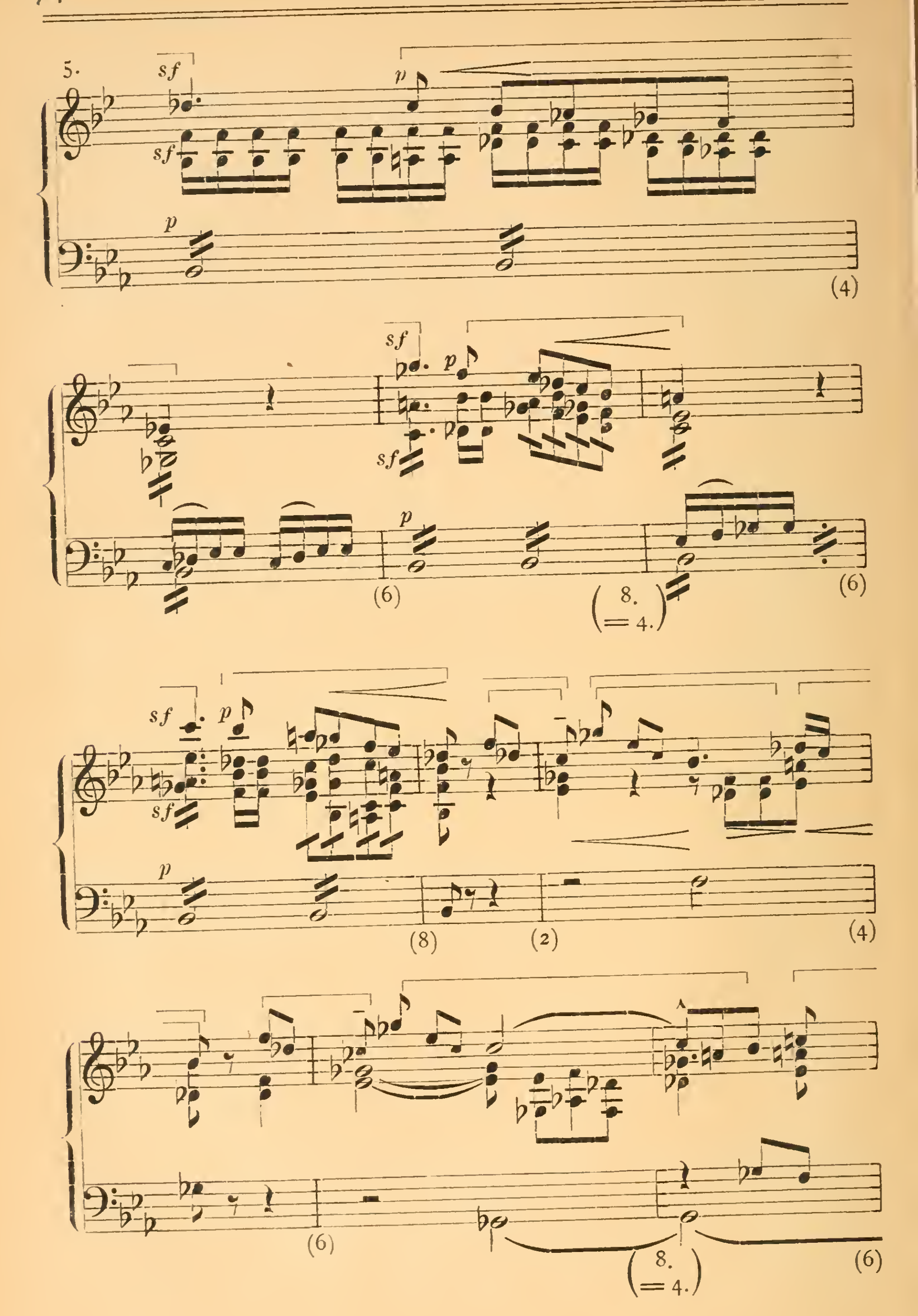




Die vier Doppeltakte der Notierung Mozarts repräsentieren also in Wirklichkeit drei viertaktige Halbsätze der Ordnung 2. + 2, die man sich am richtigsten so verkettet denkt, dass der dem ersten antwortende zweite Halbsatz vom dritten wieder beantwortet wird, d. h. zu dessen Vordersatz umgedeutet wird:

4 + 4 + 4

sodass wir sogar zweimal die Wirkung des achten Taktes haben, obgleich thatsächlich nur 9 Takte (zu je 2 Vierteln) da stehen. Dieselbe metrische Ordnung, die zwar nicht in ihrer Art einzig dasteht (vgl. meinen Katechismus „Kompositionslehre“ 2. Aufl. I, S. 102 ff.), aber immerhin etwas sehr Seltenes ist, setzt sich noch durch zwei ebenso gebaute aus drei Halbsätzen bestehende Perioden fort:


5.
sf
p
sf
p
(4)
sf
p
sf
p
(6)
8.
= 4.
(6)
sf
p
sf
p
(8)
(2)
(4)
(6)
8.
= 4.
(6)



Für den weiteren Verlauf des Satzes genügt es, dass wir die führende Stimme notieren. Es folgt nun zunächst eine Versetzung des zweiten Themas aus B-moll nach B-dur. Die Taktstriche stehen zwar bei dieser richtig; dennoch ist sie nicht etwa eine Vereinfachung der im vorigen aufgewiesenen metrischen Verhältnisse (das würde nur die Einfügung der fehlenden leichten Takte sein können), sondern vielmehr eine weitere Zusammendrängung von je drei Takten auf zwei, während die Dreiteiligkeit der Perioden bleibt:



worauf die Ordnung schwer-leicht-schwer der Takte noch einmal in der früheren Gestalt in zwei weiteren Schlussbestätigungen auftritt (dabei wird das g—f des letzten Abschlusses wieder aufgenommen):



Das ganze erste Thema kehrt nun unverändert wieder, wie wir es Fig. 1—3 notiert haben. Der Uebergang zum zweiten Thema ist nicht einfach transponiert, sondern weist neue harmonische Ueberraschungen auf, während die metrische Dreizähligkeit bleibt:

8.

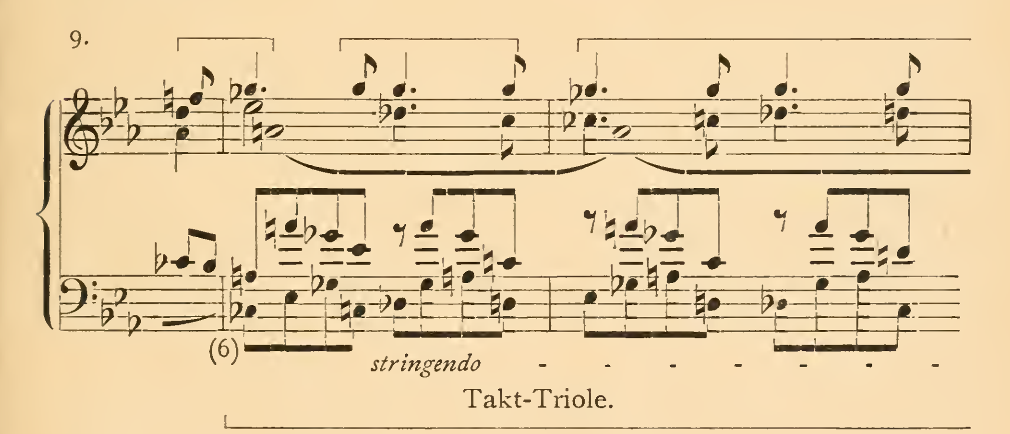
sfp

sfp

sfp



Das zweite Thema selbst (Fig. 5) erscheint ganz getreu transponiert in Es-moll statt B-moll, die zweite dreigliedrige Periode erfährt aber nach dem zweiten Halbsatz eine bedeutende Erweiterung:





Die Harmonie dieser zur Bequemlichkeit der Streichinstrumente zum Teil (im Violoncell und in der 2. Bratsche) enharmonisch umgeschriebenen Stelle ist (abgesehen von den chromatischen Durchgängen): a ces es ges (= $f\,{}^{9>}_{5>}$) bis in die Mitte des letzten Taktes, wo a c es ges über b es ges und b d f as nach es g b schliesst (d. h. also:

$$f\ {}^{9>}_{5>}\left[{}^{7}_{5>}\ {}_{5\natural}\ {}^{6>}_{6>}\ {}^{5}_{6\natural}\ {}^{5>}_{7}\ {}^{5\natural}_{6\natural}\ {}^{6>}_{6>}\ {}^{6\natural}_{5\natural}\ {}^{7}_{5>}\right]\ {}^{9>}_{5\natural}\ {}^{6>}_{b4}\ {}^{7}_{\substack{4\\2>}}\ {}^{6>}_{4}\ {}_{7}\ es^{+}$$

Einfacher ist die Stelle nun einmal nicht).

Weiter folgt die engere Zusammenschiebung des zweiten Themas entsprechend Fig. 6, aber transponiert nach Es-dur; auch der Anfang wiederholt sich bis zum 8. Takt genau entsprechend Fig. 7, nur werden die Schlussbestätigungen erheblich vermehrt, nämlich:





Fast noch merkwürdiger als die des Adagio ist die Struktur des Menuetts, besonders des Trios, das aus dem Schlusse des Hauptteils herauswächst. Wir begnügen uns mit der Notierung der führenden Stimme.

Allegretto.

(2) (4) (6) (6a) (8) (6b) (8a) (4) (4a) (4b)

Parenthese.

Hier setzt an drei Stellen (bei NB.) eine Schlussbekräftigung direkt an den achten mit dem sechsten Takte an; die dadurch für die letzten sieben Takte entstehende, der Zwischenpartie und dem 2. Thema des Adagios entsprechende Folge der Takte

[schwer;]-schwer-leicht-schwer; schwer-leicht-schwer;

hält nun Mozart bis auf zwei Stellen (Nachsatz des Hauptsatzes) im Trio fest, das überhaupt gar kein neues Thema, sondern nur kontrastierende Tonart hat (G-dur):




NB. (2)
cresc.
(4)
(5!)
dim.
(6)
(8) NB. (6a)
Schlussbestätigungen.
(8) NB. (6b)
(8b) NB.
Zwischensatz.
(2)
(4)
NB.
(6)
(8)
NB.
(2)
NB.
(4)
(6)
8va
Hauptsatz.
(8)
NB.
(8)
(4)
NB. (6)
(5!)



Weiterer Erläuterungen bedarf es nicht; die Zeichen reden deutlich genug. Hoffentlich nehmen sich einige Quintettisten die Mühe, die Ergebnisse meiner Analyse mit ihrem gewohnheitsmässigen Vortrage zu vergleichen.

Beethovens Fis-dur-Sonate Op. 78.*)

Analytische Studie.

Unter Beethovens Klaviersonaten nimmt die nur zweisätzige, der Gräfin Therese von Brunswick gewidmete in Fis-dur eine hervorragende Stelle ein. Dieselbe ist eine von den allerkürzesten nicht nur hinsichtlich der Zahl der Sätze, sondern auch in Ansehung der Ausdehnung jedes derselben; dafür ist aber der Inhalt der Sätze ein so konzentrierter, die Arbeit ist eine so detaillierte und feine, die Themen sind so eigenartig erfunden und bis ins kleinste Motiv so voll echter, warmer Empfindung, dass es sich wohl verlohnt, das ganze Werk einmal eingehend zu betrachten, die einzelnen Themen korrekt gegeneinander abzugrenzen und ihren motivischen Gehalt klarzulegen. Man erwarte nicht von mir schönrednerische Phrasen über die Gefühle, welche in diesen Tongebilden zum Ausdruck gekommen sein sollen: derlei müssiges Beginnen liegt mir darum absolut fern, weil nach meiner festen Ueberzeugung die Tonsprache eine der Wortsprache weit überlegene Art des Empfindungsausdrucks ist und durch den Versuch der Uebersetzung in letztere nur verlieren müsste. Nur soviel dürfte man wohl zur Charakteristik des ganzen Werkes sagen, dass weibliches Zartgefühl, mädchenhafte Keuschheit und Sinnigkeit aus jeder Wendung sprechen; das Bild der halberschlossenen Rose tritt einem unwillkürlich vor die Seele beim Anhören dieser lieblich verschlungenen Melodien, ein hold errötendes Mädchenantlitz, ein träumendes, sehnendes Ahnen.

Vier als Einleitung vorausgeschickte Takte Adagio cantabile

*) Musikalisches Wochenblatt 1888, Nr. 40—42.

genügen, die Stimmung der ganzen Sonate in unser Herz zu zaubern:

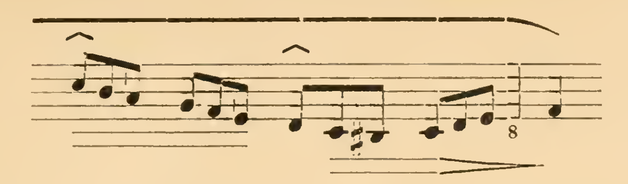


Die Form dieses Sätzchens ist die typische, schlichteste: 1 + 1 + 2, d. h. dem eintaktigen Anfangsmotiv tritt antwortend und steigernd das ebenfalls eintaktige zweite gegenüber (sodass also der zweite Takt der schwere ist) und beiden eine zweitaktige Antwort mit fragend verklingender weiblicher Endung. Das Tempo dieser Einleitungstakte ist nicht zu verfehlen, wenn man sich die Werte verdoppelt denkt; dann entspricht es genau dem Allegro des Hauptthemas, ist nur leicht zögernd („mädchenhaft schüchtern“ würde Theodor Kirchner sagen) vorzutragen:



Der sich nun direkt anschliessende Hauptgedanke baut sich ebenso schlicht auf, zunächst als achttaktige Periode der typischen Gliederung $\underbrace{1 + 1 + 2}_{4} + \underbrace{1 + 1 + 2}_{4}$, sticht aber gegen die Einleitungstakte durch heitere Physiognomie ab (er entbehrt zunächst der weiblichen Endungen, beginnt auftaktig und lässt Unterteilungsmotive erkennen):





Aber direkt aus der Schlussnote heraus hebt sich ein neues Motiv, fragend, scheu, mit seinen Innenpausen gleich der Mimose vor jeder Berührung zurückbebend:



aber plötzlich von inniger Sehnsucht erfasst das Auge voll aufschlagend, während das Herz unruhig klopft (die plötzliche Wallung offenbart sich im Ueberspringen des nächsten leichten [5.] Taktes):



Noch eine zweite achttaktige Periode hindurch hält diese Erregung an (sich noch stärker offenbarend in den Vorhalten der Unterstimme), der vierte Takt wird wiederholt (4a), aber wie eine Ahnung von Glück sich zum Schluss in die neue Tonika (Cis-dur) wendend, und langatmig in einer viertaktigen Kadenz schliesst der Gedanke *ff* ab im sicheren Gefühl des zu erreichenden Glücks:





Wer vermöchte hier etwas von Marx' „Gängen“ zu entdecken? Alles ist festgefügte, streng logische und streng symmetrische Entwickelung, klar ersichtliche Gliederung und Satzbildung! Mit still glänzendem Auge voll inniger Zärtlichkeit blickt uns das zweite Thema an, dessen ganzen Reiz man nur empfinden kann, wenn man die weiblichen Endungen erkennt. Die viertaktige Periode desselben (es ist etwas ruhiger zu nehmen und baut sich in halbtaktigen Motiven auf) kommt nicht ganz zu Ende, da sich an Stelle des abschliessenden (8.) Halbtaktes der erste Takt des Schlussgedankens setzt:



Schema: $\underbrace{\tfrac{1}{2} + \tfrac{1}{2} + 1}_{2} + \underbrace{\tfrac{1}{2} + \tfrac{1}{2} + 1}_{2}$ (4. = 1)

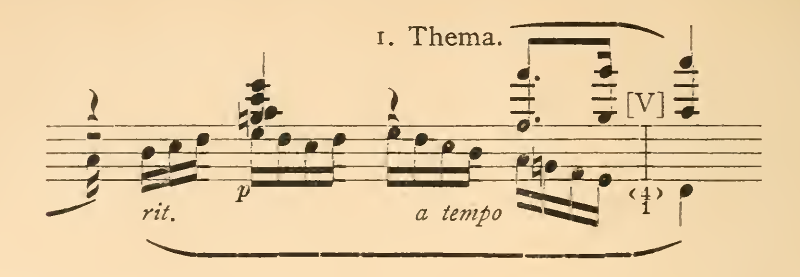
Der Schlussgedanke stellt zunächzt dem schmerzlich seufzenden forte-Motiv als Antwort ein dem Schluss der Einleitung, sowie den Takten 5 — 6 des 1. Themas verwandtes schmeichelndes piano-Motiv gegenüber (a):



schwingt sich aus demselben in die höhere Oktave, um dort beide zu wiederholen (b), und bringt dann unter alleiniger Festhaltung des piano-Motivs eine Anzahl kürzerer Schlüsse, zunächst zwei eintaktige, dann aber zwei halbtaktige (auf die typische Bedeutung dieses Wiederzerbröckelns in kleine Motive am Schluss von Thementeilen — „Themenabbau" — habe ich in meiner Modulationslehre*) hingewiesen), um endlich einen vierten Takt, der die Symmetrie vervollständigen würde, zum Rückgang in das erste Thema zu benutzen:



*) Vgl. auch Katechismus der Kompositionslehre. 2. Aufl. II, 154.



Da haben wir wieder das bange Zagen in der ansetzenden Dominante, deren auflösende Tonika nur die linke Hand mit einem einfachen cis vertritt; es empfiehlt sich, im Vortrag durch geringes Verweilen auf diesem cis die Schlüsse deutlich zu machen und zu verhüten, dass irrtümlich durch zwei Takte gis^7 als bleibende Harmonie verstanden wird, was gar keinen befriedigenden Abschluss ergiebt und auch das Verständnis des Schlusses des ganzen Satzes wesentlich erschwert.

Nach Wiederholung des Thementeils setzt die Durchführung mit dem ersten Thema in Fis-moll statt Fis-dur an und geht in kurzen Abständen durch die Tonarten

Fis-moll (Molltonart desselben Grundtons),
A-dur (deren Parallele),
Gis-moll (Paralleltonart der Unterdominante),
Dis-moll (Parallele),
Cis-moll (Molloberdominante),
H-dur (Unterdominante),

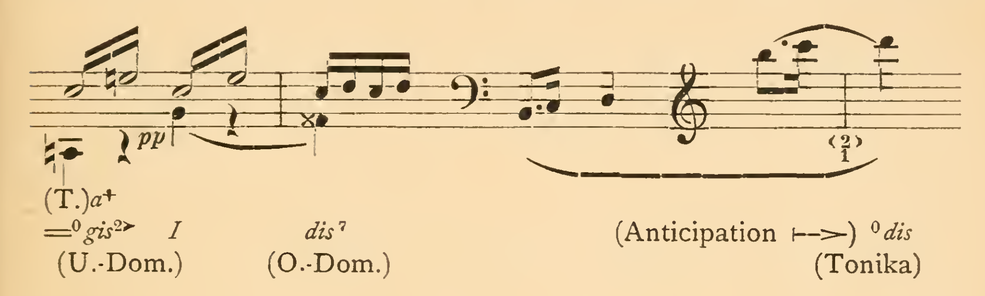
d. h. hält sich durchweg in den lichten Glanzregionen des Verwandtschaftskreises von Fis-dur, ohne auch nur für einen Moment zur enharmonischen Verwechselung oder Umschreibung zu greifen, die für eine solche der Grenze der Vorstellbarkeit nahe Tonart selbstverständlich ist. Vielleicht hat man es noch nicht bemerkt, dass in der ganzen Sonate keine einzige Note mit einem ♭ vorkommt! Das ist kein Zufall, sondern ganz bestimmt, wenn nicht mit bewusster, dann mit unbewusster Tendenz durchgeführte Charakteristik. Wieviel Gewicht Beethoven auf das Notenbild legte, brauche ich keinem Beethoven-Kenner zu sagen. Hier verlangte er vom Notenbild soviel Licht und Glanz, dass er einige Male sogar enharmonisch falsch schrieb (in der S. 85 unten angeführten Stelle mit den nachseufzenden Vorhaltslösungen der linken Hand gisis statt a).

Die Durchführung besteht aus einer lose gefügten Kette

modulierender Kadenzen, nämlich zunächzt von Fis-moll nach A-dur:



Die folgende zweitaktige führt mit Umdeutung des zweiten Taktes zum ersten in eine neue viertaktige von A-dur nach Gis-moll:



und damit verwachsen von Gis-moll nach Dis-moll:



weiter zweitaktig in halbtaktigen Motiven nach Cis-moll und ebenso weiter nach H-dur:

^0ais ais^7 .. ^0ais .. $= cis^{VII}_{III<}$

(Ton.) (O.-D.) (Ton.) (U.-Dom.)

gis^7 .. 2 ^0gis

(O.-Dom.) (Tonika)

und

^0gis gis^7 .. ^0gis .. $= e^6$

(Ton.) (O.-D.) (Ton.) (U.-Dom.)

fis^7 .. 4 h^+

(O.-Dom.) (Ton.)

Auf H-dur macht Beethoven Halt, bestätigt den Schluss zweimal halbtaktig und deutet den H-dur-Akkord zur Unterdominante um, indem er ihm die Oberdominante (cis⁷) gegenüberstellt; damit ist der Rückgang zum ersten Thema gemacht:



Das endlich erreichte cis⁷ erhält gleichsam eine Fermate zur Sammlung vor Wiederbeginn des ersten Themas; dieselbe verlängert die Dauer aufs doppelte, sodass ein selbständiges zweitaktiges Glied sich einschiebt, dessen Schlusswert umgedeutet wird (2. = 1. Takt). Die Wiederkehr der Themen bringt einige interessante Abweichungen von der Exposition nicht nur, sondern sogar vom Usus der Tonartenordnung. Zunächst werden die vier ersten Takte des Themas unverändert wiederholt; auch der Nachsatz setzt übereinstimmend an, wiederholt aber die durch das Sechzehntelmotiv gebildeten zwei Takte gesteigert (5.—6a) und schliesst statt nach Fis-dur vielmehr über Gis-moll nach E-dur:



sodass die ganze Periode des Themas so erweitert erscheint:

$$\underbrace{1+1+2}_{4}+\overbrace{2+\mathrlap{\underbrace{}_{4}}2}^{4}+2$$

d. h. die eingeschalteten beiden Takte treten zunächst in Symmetrie zu den beiden vorausgehenden (5.—6.), vermögen aber nicht die Periode abzuschliessen, da wir deren Schlussglied von der Exposition her kennen und jedenfalls am allerwenigsten von einer sequenzenartigen Transposition (vgl. Dynamik und Agogik, S. 191) eine entscheidende Wendung erwarten können,

der 8. Takt vermag daher thatsächlich nur als 6. Takt zu wirken, d. h. er hält uns in suspenso, sodass auch nun die uns bekannten Schlusstakte ihre Wirkung bewähren.

Noch komplizierter ist die Erweiterung der zweiten Periode des Themas (12 Takte statt 8). Dabei treibt Beethoven sein bekanntes Spiel mit Klangfarben, d. h. er springt aus einer Oktavlage in die andere, aus forte ins piano und umgekehrt, und zwar so, dass die Motive aus einer Farbe in die andere überführen. Das Mimosenhafte der ursprünglichen Fassung des Gedankens erscheint damit modifiziert, doch nicht entstellt, es ist mehr ein unschlüssiges Schwanken zwischen Wollen und Zagen geworden, und gerade durch dieses Schwanken erscheint die Verlängerung wie die sequenzartige Modulation gerechtfertigt:



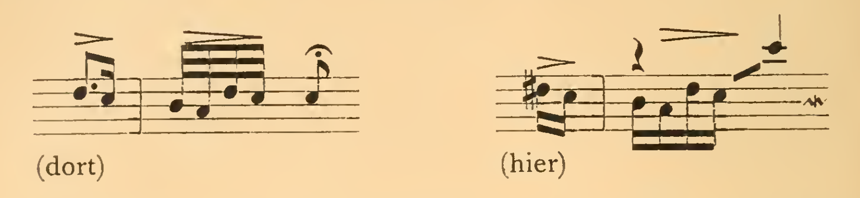
d. h. die vier Takte Vordersatz der ursprünglichen Fassung erscheinen auf 9 erweitert nach dem Schema:

$$\underbrace{2+2}_{4.=2.}+\overbrace{2+1}^{4.=2.}+\underbrace{2}_{\substack{(2^a)\\4}}$$

sodass wir trotz der vollkommenen Schlussbildung doch nach 9 Takten erst bei der Wirkung des vierten Taktes angekommen sind, und der Rest der Periode sich genau so anhängt wie in der Exposition (mit Elision des 5. Taktes). Die nächsten Bruchstücke werden, in die höhere Quarte (Haupttonart statt Dominante) transponiert, notengetreu wiederholt, und auch das zweite Thema und der Schlussgedanke kehren genau transponiert wieder. Die angehängten Schlussbekräftigungen sind zunächst ebenfalls entsprechend (Takt 1—3 in die Oberquarte transponiert), dann aber folgt statt des Rückgangs von der Oberdominanttonart eine Coda mit weiteren Schlüssen, deren Wirkung durch die bekannte gegen Ende längerer Sätze so beliebte Wendung zur Unterdominanttonart (man könnte auch sagen: vorübergehende Wandlung des Hauptgedankens ins Mixolydische) verstärkt wird:



Unmöglich ist es Zufall, dass der eigentliche Schlusstakt (4) an den vierten Takt der Einleitung anklingt:



Nach diesem reizenden Abschluss stürzt sich die Sechzehntelfigur in die Tiefe hinab, und der Satz schliesst mit ein paar kräftigen Schlägen:



Die Repetition des zweiten Teils (vom Beginn der Durchführung an) ist wohl nicht eigentlich Bedürfnissache, doch wird man sie sich gern gefallen lassen, zumal die Durchführung sehr kurz ist.

Wenn schon im ersten Satz eine ganz eigenartige und (ausser in den verwandten Beethovenschen Op. 109 und 110) äusserst selten anzutreffende Luftigkeit und Duftigkeit der Themenbildung zu konstatieren ist, der gleichsam das feste Knochengerüst, das eigentliche Körperliche zu fehlen scheint, während doch andererseits die klarste formale Anordnung gar nicht zu verkennen ist, so tritt diese Diffusität des Tonbildes, diese Beseelung aller Regionen des Klanggebietes, vergleichbar den Wolkennebeln berühmter Madonnenbilder, die sich dem entzückt schauenden Auge in lauter Engelköpfe verwandeln, fast noch mehr im zweiten Satze hervor.

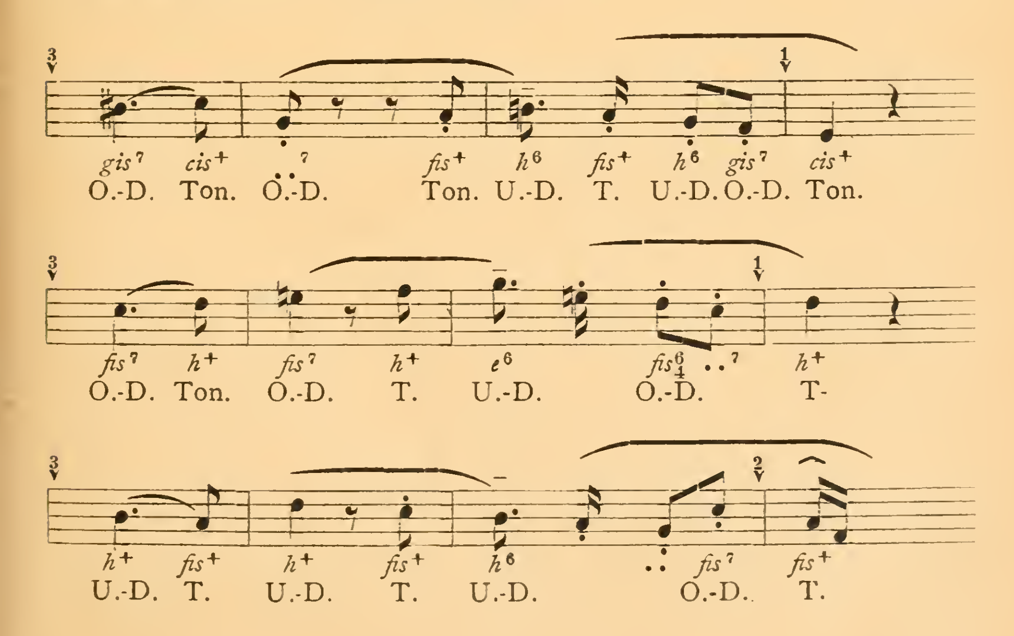
Gleich der Anfang bietet uns die schwierigsten phraseologischen Probleme; die Auffassung im Sinne des gewöhnlichen Typus 1 + 1 + 2 scheint möglich, stösst aber doch auf ernstliche Hindernisse:



Die Auffassung des zweiten Taktes als schweren will kaum gelingen; er bringt so gar nichts Gewichtigeres gegenüber dem ersten und zudem will sich der Akkord gis $^{5>}_{7}$ (Oberdominante der Oberdominante mit verminderter Quint) so gar nicht recht als erste Aufstellung schicken! Offenbar besteht aber auch eine Antwortbeziehung zwischen den Motiven:



Mit anderen Worten, es scheint, dass wir einen ganz anderen Typus des Aufbaues vor uns haben, einen Viertakter, dessen erster und vierter Takt schwer ist:



d. h. das erste Motiv ist weiblich zu verstehen, als Aufstellung einer Tonika mit mehreren Vorhalten, das zweite tritt zunächst in Symmetrie zum ersten nach dem bekannten Schema des Anfangs mit dem schweren Takt: $1 + \underset{(2)}{2}$, sodass der dritte Takt wieder schwer wäre; durch die auffällige melodische Korrespondenz des dritten Motivs mit dem zweiten knüpft sich aber zwanglos wieder eine Beziehung zwischen diesen beiden, d. h. der vierte Takt erscheint wiederum schwerer als der dritte und seinerseits erst als das eigentliche Gegengewicht gegen den ersten:

$$\overbrace{1 + 2}^{4} + 1$$
$$(2.) \quad \underbrace{(4.=3.)}_{4}$$

Diese komplizierte Formel wiederholt sich dreimal, das erste Mal mit der Oberdominante (cis+), das zweite Mal mit der Unterdominante (h+), das dritte Mal endlich mit der Tonika (fis+) beginnend und schliessend, sodass die ganze dreigliedrige Periode wieder so zu verstehen ist:

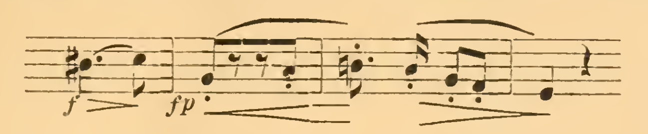
$$\overbrace{4 + 4}^{8} + 4$$
$$\underbrace{4 + 4}_{8}$$

Wem diese Auslegung zu gekünstelt erscheinen sollte, der nehme folgende schlichtere und leichter verständliche Form desselben Gedankens als Brücke:



Allerdings wäre es ja denkbar, dass Beethoven das erste Motiv so weit reichend gemeint hätte, wie das forte reicht; allein dann würde die zweite Aufstellung des Hauptmotivs dasselbe gleich wesentlich verändern, während unsere Auslegung die strengste Konsequenz ergiebt (sogar durchweg bis zum 11. Takt innerhalb der Motive nur Sekundschritte!). Dass sich diese Auffassung festhalten lässt, ohne die Notwendigkeit, das p eine Note zurückzuschieben (und zwar Takt 2 und 6 und in allen

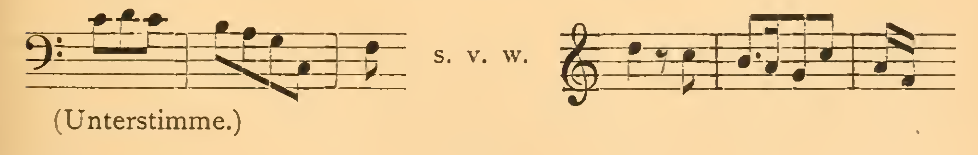
Parallelstellen), ist denen, welche den Sinn des Anfangsaccents begriffen haben, nichts Neues. Die volle Herausarbeitung des Sinnes in der Bezeichnung würde nämlich so aussehen:



Diesem ersten Hauptgedanken, dessen Verwandtschaft mit dem mit Pausen durchsetzten Motiv in Vierteln des ersten Satzes keines Ausweises bedarf, folgen zunächst einige Schlussbekräftigungen, gleichsam hell aufjubelnd über das Ergebnis des sinnenden Erwägens der vorausgegangenen zwölf Takte:

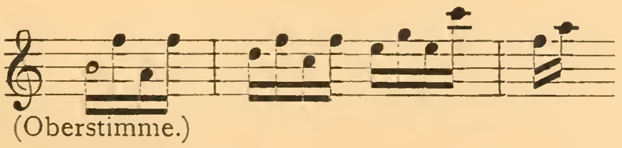


Dass wir darin nicht etwa einen neuen Gedanken, eine sogenannte Zwischengruppe, vor uns haben, sondern nur Schlussbekräftigungen, lässt sich strikt erweisen, da die ersten beiden Takte nichts anderes als eine gedrängte Wiederholung der letztvorausgegangenen vier sind; man vergleiche:

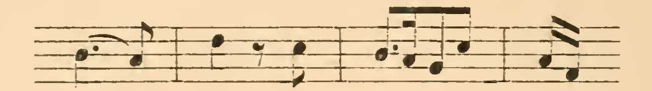


(Unterstimme.)

und


(Oberstimme.)

anstatt:



d. h. sogar eine Art Engführung steckt darin. Zwei weitere in derselben Figurationsform gehaltene Takte schwingen sich zur Dominante empor:



Für die ganze Stelle schreibt Beethoven Bögen für zwei und zwei Sechzehntel:



natürlich keine Sinnbögen, sondern Artikulationsbögen, welche die unter dem Namen Abzug bekannte Spielmanier fordern, die der ersten Note Gewicht giebt und die zweite leichter nachschleift; dadurch tritt besonders der erste Teil des melodischen Gehaltes deutlich hervor:



während der zweite vorsichtigere Behandlung erfordert, da bei ihm die Themanoten die zweiten (leichteren) der durch Bogen vereinten Sechzehntel sind:



d. h. entweder muss hier überhaupt die erste Note leichter genommen oder aber die zweite nicht mit schlaff übergleitendem, sondern bewusster anschlagendem Finger gespielt werden. Aehnlich steht's mit den beiden modulierenden Takten:



Die zweite Hälfte der S. 97, Fig. 2 notierten Figur scheint so gemeint zu sein:



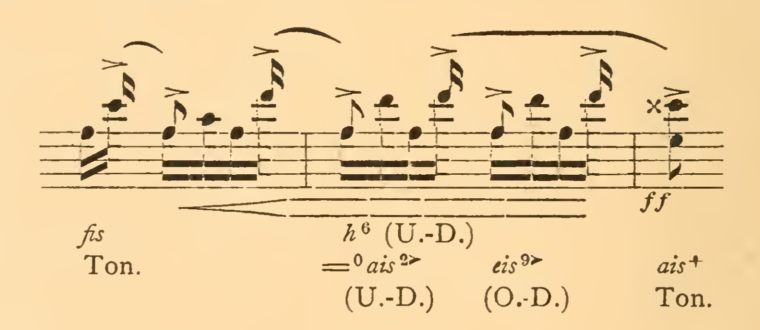
Aber Beethoven hat die schnelle Modulation in die Oberdominanttonart nicht gemacht, um in ihr ein neues Thema zu bringen, sondern, wie er es meist zuerst thut, um von ihr aus noch einmal zur Haupttonart und dem Hauptgedanken zurückzukehren, zunächst eilt er in einer flüchtigen zwischen beide Hände geteilten Figur — lauter kleine Sekundvorhalte von unten zu den Akkordtönen — bis an die Grenze seines Klaviers hinauf und wieder zur Mittellage zurück:



d. h. mit Weglassung der Vorhalte und ebenso vereinfachter Notierung des Rests:



Von den als Bekräftigung der Periode angehängten beiden Einzeltakten wird der zweite nicht perfekt, sondern an Stelle seiner Schwerpunktnote tritt der Wiederanfang des Hauptgedankens (8b wird 2). Nach getreulicher Wiederholung des ganzen ersten Themas nebst Schlussanhang folgt wie zuerst eine schnelle (zweitaktige) Modulation, aber nicht wieder nach der Oberdominante (Cis-dur), sondern zur Dominante der Paralleltonart (Ais-dur):



d. h. die Unterdominante (H-dur-Akkord) wird durch den nachfolgenden Tritonusschritt (h —eis) zum Akkord der neapolitanischen Sexte (dis fis h, wo h Vorhalt vor ais ist) umgedeutet. Eine Nachbildung der früher mit Vorhalten figurierten Akkordpassage aber mit Zugrundelegung einer Skalenbewegung führt nun als Rückgang von Ais-dur nach Dis-moll (resp. Dis-dur) zum zweiten Thema. Der durch die Vorhalte (von oben statt von unten) verkleidete Gang ist:



d. h. der vierte Takt trifft die zur 2. Oberdominante alterierte Unterdominante und bedingt daher zur Schlussbildung zwei weitere Takte.

Schema: 2 + 2 + 2
(4. = 2.)

Das auf die Schlussnote mit kontrastierender Klangfarbe (*f*) einsetzende II. Thema wahrt den eigenthümlich flackernden, zwischen sinnigem Träumen und erregtem Sehnen unvermittelt wechselnden Charakter des Satzes wie der ganzen Sonate; derselbe offenbart sich ausser im Gegensatz der dynamischen Grade noch besonders im wiederholten plötzlichen Wechsel zwischen Dur und Moll (Dur forte, Moll piano). Der Aufbau ist leicht verständlich, wenn man den forte-Einsatz als vorausgeschickten Schwerpunkt höherer Ordnung (4. Takt) versteht:



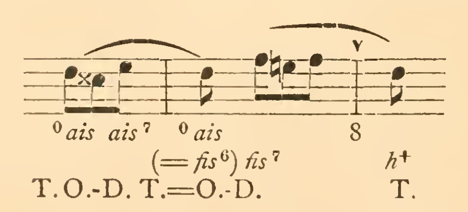
Schema: 4. + 1 + 1 + 2 + 1 + 1 + 2
(8.=4.)

Einige Wiederholungen bekräftigen den Abschluss in der Paralleltonart:

wobei zu beachten ist, wie ganz analog der für Takt 12 ff. erklärten Weise der Melodiefaden sich abwechselnd durch die leichten und schweren Sechzehntel hindurchzieht; das Motiv ist dreimal dasselbe:



blitzt aber bald aus den Spitzen, bald aus der Tiefe der Figuration. Das vierte Mal lenkt es schnell nach H-dur um:



Allein der Abschluss auf der Unterdominante (8. Takt) ist nur eine Art Trugschluss, ein Stachel zu neuem Fortgehen, zum Schluss in der Haupttonart; die erwarteten zwei Takte (vgl. meine „Modulationslehre" S. 12) könnten etwa sein:



und in der That ist das auch der Kern des nun folgenden Rückgangs zum Hauptgedanken; das rhythmische Schema desselben ist:

1 + 1 + 1 + 1 + 2 + 1 + 1 + 2 + 1 + 1 + 2 + 1 + 1
2   4   4   4   2
8   8

d. h. nach den beiden ansetzenden Einzeltakten bauen sich drei viertaktige reguläre Sätzchen auf, die zu einander in Symmetrie treten; ein zögernder zweitaktiger Uebergang führt endlich zum Hauptthema zurück.

Zuerst verpufft gleichsam das zweite Thema in der unerwarteten Wendung:



daran setzt zunächst zögernd der zweite (schwere) Takt:



vielleicht eigentlich piano gemeint, übrigens doch auch, wenn (*ff*) gegeben, von ähnlicher Wirkung.

Die folgende Figuration führen wir auf ihren Kern zurück; sie sieht dann so aus:

4 *p* *(subito)*

(5) 4

4

2

rit. _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

Anstatt der Schlussnoten des letzten Motivs (cis^2 d^2) setzt das Hauptthema transponiert ein:



wobei wieder gegenüber der ursprünglichen Fassung das Spielen mit der Klangfarbe zu beachten ist, und zwar gerade so wie

im ersten Satz innerhalb der Motive; hier betragen die Sprünge aus einer Tonregion in die andere zwei Oktaven und noch mehr. Abgesehen von diesem uns bereits bekannten sinnigen Spiele werden die Sätzchen getreu, aber — gegen allen Usus — in die tiefere Quinte transponiert, reproduziert. Ohne Frage wirkt diese Versetzung aus dem heissen Fis-dur in das schattige H-dur stillend und erquickend und wird kaum als Verlassen der Haupttonart, vielmehr nur wie eine Art In-sich-gehen, stille Sammlung nach der heftigen und hastigen Bewegung nach Seite der Oberdominante empfunden, um so mehr ja die erste Kadenz die Tonart ausprägt:

cis^7 *fis*$^+$ | . .^{7} *h*$^+$ | *e*^{6} *cis*^{7} | *fis*$^+$ *(Fis-dur).*
h^7 *e*$^+$ | *h*^{7} *e*$^+$ | *a*^{6} *h*^{7} | *e*$^+$ *(E-dur).*
e$^+$ *h*$^+$ | *e*$^+$ *h*$^+$ | *e*^{6} *fis*^{7} | *h*$^+$ *(H-dur).*

Das folgende viertaktige Sätzchen wird nur einmal vollständig transponiert; bei der Wiederholung springt der Nachsatz um und macht eine schnelle Modulation nach Fis-moll, die durch weitere zwei Takte in einen Halbschluss auf der Dominante verwandelt wird:



Anstatt der folgenden kadenzartigen Figuration der Oberdominante und sofortigen Wiederholung des Hauptthemas folgt nun eine freie Nachbildung der Ueberleitung zum zweiten Thema in dieser Gestalt (mit Ausscheidung des Figurativen):



Das zweite Thema selbst wird nun getreu transponiert, d. h. es erscheint in der Haupttonart (Fis-dur und Fis-moll); auch die bekräftigenden Schlüsse kehren genau transponiert wieder, nur erhält die Modulation diesmal eine andere Richtung, nämlich von Fis-moll zur zweiten Oberdominante (gis) $\substack{9>\\5>}$ anstatt von Dis-moll nach (cis) $\substack{9>\\5>}$:



Der weiter folgende Rückgang zum nochmaligen Vortrag des Hauptthemas ist ebenfalls eine fast getreue Transposition, derselbe hat den Sinn:





Das Hauptthema erscheint nun wieder in der Haupttonart, aber in der zwischen Höhe und Tiefe wechselnden Form, wie beim zweiten Auftreten, und erhält eine aus dem Schlussmotiv herauswachsende Coda:





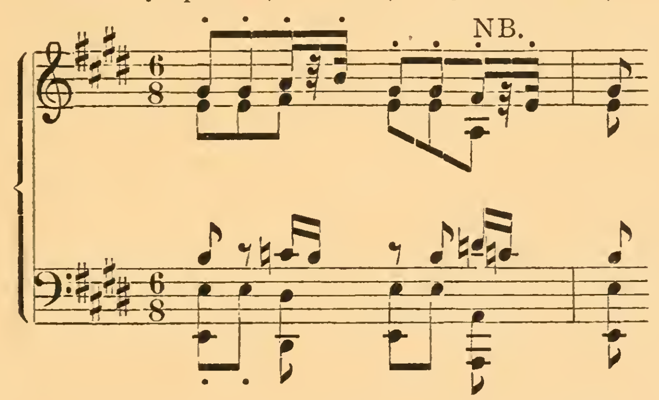
Man wird schwerlich einen Fehler begehen, wenn man die Takttriolen als wirkliche Triolen spielt, d. h. bis zu den Fermaten eine energische Stretta macht.

Hoffentlich ist es mir gelungen, an diesem schönen Beispiel den Sinn und Wert des Periodisierens deutlich zu machen.

Einige seltsame Noten bei Brahms und anderen.*)

Zwei korrespondierende frappante harmonische Wirkungen in den jüngsten Werken von Johannes Brahms sind der direkte Anstoss zu der nachfolgenden kleinen theoretischen Studie, deren Zweck aber über die Erklärung der beiden Stellen hinausgeht, indem sie nicht nur sie, sondern zugleich eine Anzahl anderer auf ähnliche Kombinationen zurückzuführender zum Gemeingut zu machen bestimmt ist. Die beiden Stellen sind:

E-moll-Symphonie, II. Satz, S. 32 der Part.,



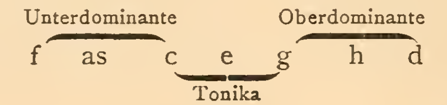
und

Doppelkonzert Op. 102, Finale, S. 99 der Part.

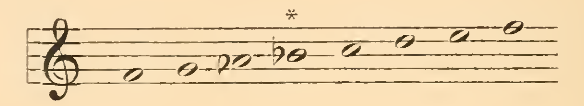


*) Musikalisches Wochenblatt 1889, No. 27 ff.

In beiden Fällen führt Brahms die Moll-Unterdominante in die Durtonart ein, sodass Hauptmanns „Molldurtonart“ entsteht mit dem Akkordsystem (auf C-dur übertragen):



Die für die Figuration der Mollunterdominante in C-dur reguläre Skala ist (wenn die übermässige Sekunde as — h gemieden werden soll) folgende:



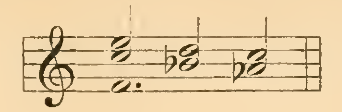
d. h. sie bedingt die reine Quarte von f statt der übermässigen (b statt h), welch letztere bekanntlich für die Dur-Unterdominante charakteristisch ist. Hätte Brahms den übermässigen Sekundschritt nicht gemieden, so würden die beiden Stellen zwar immer noch interessant, doch ihres frappanten Reizes bar sein:



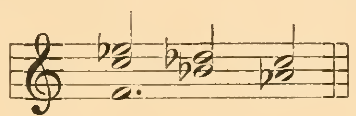
Ebenso würde das Seltsame der beiden Stellen fehlen, wenn Brahms die Figuration innerhalb der Grenzen des Dreiklangs der Moll-Unterdominante gehalten, d. h. die grosse Sexte der Unterdominante gemieden hätte:



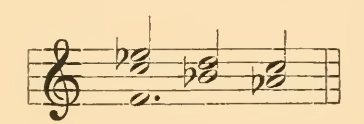
Mit anderen Worten: es ist speziell die Folge der drei grossen Terzen (nach C-dur übertragen):



was die ganz merkwürdige wie aus vergangenen Jahrhunderten oder aus fernen Zonen herüberklingende Wirkung bedingt. Nicht die reine Quarte allein, sondern ihre Verbindung mit der grossen Sexte, ja das Folgen der letzteren auf die grosse Septime prägt das Mischgeschlecht so stark aus; denn auch die Folge:

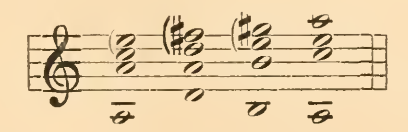


würde zwar sehr farbenreich sein und gegen das vorausgegangene reine Dur scharf abstechen, aber mehr ein momentanes Ueberspringen ins wirkliche F-moll, eine Figuration des F-moll-Akkordes als Tonika bedeuten, anstatt eine scharfe Ausprägung der Bedeutung desselben als Unterdominante einer Durtonart. Selbst in C-moll müsste das d bestehen bleiben, wenn der F-moll-Akkord als Unterdominante charakterisiert werden sollte:

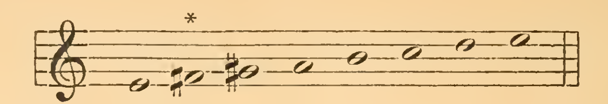


Die drei grossen Terzen über dem Unterdominant-Grundtone umschreiben eben die ganze Skala, wie sie oben als normal hingestellt wurde.

Das genaue Gegenstück zu dieser so neuen Wendung auf dem Gebiet der Durharmonik ist eine sehr alte auf dem Gebiete der Mollharmonik, nämlich die sich der aufsteigenden melodischen Molltonleiter anschliessende Folge dreier grossen Terzen:



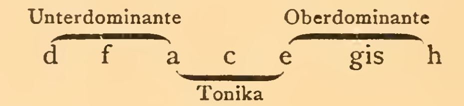
Diese umschreibt nämlich gleichermassen die Normalskala, welche für die Figuration der Dur-Oberdominante der Molltonart selbstverständlich ist:



Man braucht nur die beiden Brahmsschen Stellen aus Molldur mittels Umkehrung der Verhältnisse ins Dur-moll zu übersetzen, um sich davon zu überzeugen, dass selbst die klangliche Wirkung einer gewissen Analogie nicht entbehrt:

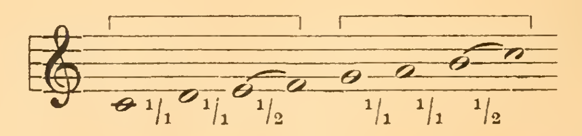


Das System der Durmolltonart ist bekanntlich ebenfalls dem der Molldurtonart vollständig analog konstruiert:



Wie im Dur durch Einführung der Moll-Unterdominante ein Mollschluss zur Quint der Tonart gewonnen wird, so bewirkt die Einführung der Dur-Oberdominante in Moll einen Durschluss zur Oktave der Molltonleiter (die aber nach dem neueren harmonischen System der Dualisten [Zarlino, Tartini, Hauptmann, v. Oettingen und meine Wenigkeit] eigentlich ebenfalls Quinte, nämlich die Unterquinte des Mollhaupttons ist).

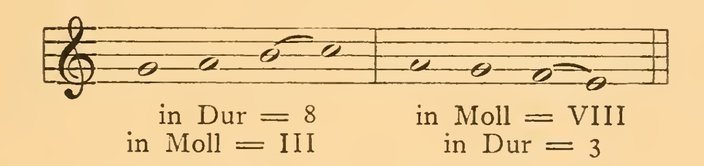
Manche Theoretiker zerlegen die Durtonleiter in zwei gleichgebaute Tetrachorde:



eine gleiche Zerlegung lässt die abwärts gehende reine Mollskala zu:



Indes sind diese Zerlegungen trotz ihrer einleuchtenden Einfachheit nicht ganz korrekt; sie wären es nur dann, wenn das erste Tetrachord in beiden Fällen ebenso wie das zweite durch den Halbtonschritt zu einem Ruhepunkte, Abschnitte, Schlusse führte; das thut es aber nicht: denn sobald wir das e f in C-dur oder das c h in A-moll als schliessend empfinden, verlassen wir die Tonart, modulieren wir. Ruhepunkte der Skalen sind vielmehr stets nur die drei Töne des tonischen Akkords, in C-dur c e und g, in A-moll a c und e. Machen wir einmal die Tetrachordentheorie, soweit es ohne solche Fehlschlüsse geschehen kann, zur unseren — ohne Frage wohnt den beiden Tetrachorden $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ steigend und $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ fallend eine grosse melodische Kraft inne —, so finden wir vielmehr, dass die C-dur-Tonart ausser dem Durtetrachord, das zur Oktave schliesst, auch ein Molltetrachord enthält, das zur Terz schliesst, und die reine A-moll-Tonart ausser dem zur Mollprime (e) schliessenden Molltetrachord auch ein zur Terz schliessendes Durtetrachord.



Die Mischgeschlechter führen nun aber je ein neues, dem anderen Klanggeschlecht entlehntes Tetrachord ein, A-moll macht durch Annahme von fis und gis einen Durschluss zur Mollquinte und C-dur macht durch Annahme von b und as einen Mollschluss zur Durquinte:



In beiden Fällen ist nur der eine der beiden Töne, nämlich der den Leittonschritt herstellende, direkt harmonisch verständlich, in A-moll das gis als Terz der Dur-Oberdominante, in C-dur das as als Terz der Moll-Unterdominante. Der andere Ton ist dagegen ein nur aus melodischen Gründen eingeführter: fis in A-moll ist grosse Untersekunde von gis, zur Vermeidung des übermässigen Sekundschrittes f gis; b in C-dur ist grosse Obersekunde von as zur Vermeidung des übermässigen Sekund-

schrittes h as; dort tritt fis an Stelle der Unterdominantterz f, ist also zu definieren als erhöhte Terz der Unterdominante ($\mathrm{III}^{<}$), hier tritt b an Stelle der Oberdominantterz h, ist also zu definieren als erniedrigte Terz der Oberdominante ($3^{>}$).

Eine andere Form der Einführung derselben beiden interessanten Töne ist die, welche neben der veränderten auch die unveränderte Terz im Akkord belässt, nämlich in Dur das Auftreten der kleinen Decime als Wechselnote der kleinen None im Dominantseptimenakkord:



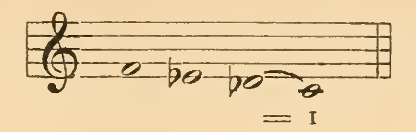
in Moll entsprechend die kleine Unterdecime als Wechselnote der kleinen Unternone im Unter-Dominantseptimenakkord:



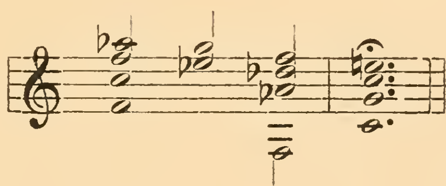
Hier haben wir zwar nicht die drei grossen Terzen, doch giebt dafür die verminderte Oktave $\frac{10^{>}}{3}$ resp. $\frac{\mathrm{III}}{\mathrm{X}^{<}}$ reichlich Ersatz.

Angesichts dieser Erkenntnis des Wesens der so interessanten beschriebenen harmonischen Wirkungen (welche eigenartigen Wirkungen das fis in A-moll hervorbringt, erinnere man sich von alten dorischen Chorälen her), liegt die Frage nahe, ob nicht ähnliche Wirkungen auch möglich sind, wenn man in analoger Weise Dur- und Mollschlüsse zu anderen Tönen des tonischen Akkordes macht.

Versuchen wir's zunächst mit dem Mollschluss zur Prime der Durtonart. Derselbe würde für C-dur ein fallendes Molltetrachord über c bedingen:



Hier ist aber bereits des ein gegenüber dem C-dur-Akkord nicht direkt verständlicher Ton, sofern er in keinem gegen den C-dur-Akkord direkt (ohne Vermittelung eines dritten) verständlichen Klange als Prim, Terz oder Quinte enthalten ist; denn der B-moll-Akkord, dessen Terz er ist, würde auf den F-moll-Akkord, der Des-dur-Akkord, in welchem er Prim ist, würde auf den As-dur-Akkord hinweisen, d. h. die Tonalität zerstören. Wir werden deshalb des nicht als konsonanten, sondern als dissonanten Ton verstehen müssen, d. h. es so harmonisieren, dass es mit einem gegen den C-dur-Akkord direkt verständlichen Klange erscheint; als solcher bietet sich zunächst der F-moll-Akkord dar, in welchem des Wechselnote von c ist. Und siehe da — wir finden wieder eine Wendung, die Brahms, wenn er sie nicht längst geschrieben hat, gewiss bald einmal schreiben wird:



Da haben wir auch wieder die drei grossen Terzen $\left(\begin{matrix} g & f & e \\ es & des & c \end{matrix}\right)$. Hier ist also des Wechselnote (kleine Obersekunde $2^{>}$) der Prim (I) der Moll-Unterdominante und es daher eine melodische Note zweiten Grades, grosse Obersekunde jener Wechselnote zur Vermeidung der übermässigen Sekunde e des. Der Ton es tritt an Stelle der Terz der Tonika selbst, ohne dass von einem wirklichen Querstande die Rede sein könnte, weil das die Querstandswirkung bedingende Missverstehen nicht stattfindet; es ist durch das folgende des zur melodischen Notwendigkeit geworden, e aber bleibt nach wie vor die direkt verständliche Terz der Tonika.

Aber noch ein anderes ist möglich: wir können des selbst als alterierten Ton einführen, d. h. direkt anstatt d, in dem Sinne wie d schlicht in die C-dur-Tonart gehört, d. h. als erniedrigte Quinte ($5^{>}$) der Oberdominante. Die uns über des

8*

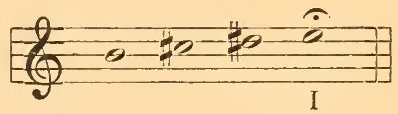
nach c führende Harmonie ist dann der G-dur-Septimenakkord mit verminderter Quinte, im Generalbass bekannt mit der erniedrigten Quinte als Basston unter dem Namen übermässiger Terzquartsextakkord (bei den Engländern Akkord der französischen Sexte — french sixth — genannt); soll die Stufe über diesem des melodisch anschliessen, so ist ebenfalls es statt e erforderlich, d. h. wir haben wieder das Molltetrachord f es des c. Weber bringt diese Schlussbildung im Konzertstück in der Stelle:



Auch in diesem Falle sind die drei grossen Terzen nacheinander möglich:



Auch ein **Durschluss zur Mollprime** ist möglich und bildet das Gegenstück zu der eben betrachteten Kombination, nämlich wenn wir in A-moll mit folgendem Tetrachord eine Schlussbildung machen:



Hier können wir dis als Wechselnote von e auffassen, d. h. harmonisieren:



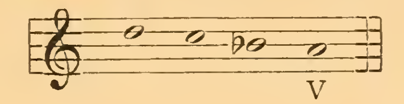
womit wir wieder unsere drei grossen Terzen finden, auch den Widerspruch des cis gegen die Terz der Tonika; oder aber wir

fassen dis als alteriertes d, d. h. als erhöhte Quinte im Unterseptimenakkord der Unterdominante ($V^{<}$ in a^{VII}), sodass cis zur Hilfsnote eines alterierten Tones wird, wie oben das es bei Weber als Wechselnote der verminderten Quinte des auftrat:

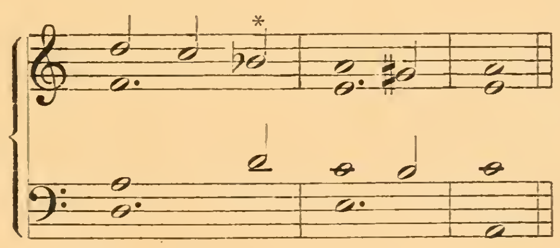


ebenfalls mit den drei grossen Terzen.

Legen wir ein Molltetrachord so, dass es einen Mollschluss zum Grundton (der V) der Molltonart macht:



so sind wiederum zwei ähnliche Auffassungen möglich: da nämlich keiner der Klänge, denen b als Akkordton angehört (b^+, ^0f, es^+, ^0b, ges^+, ^0d), direkt gegen den A-moll-Akkord verständlich ist, so muss b entweder als Hilfsnote (Wechselnote) von a oder aber als alterierter Ton (statt h) verstanden werden. Fassen wir b als kleine Obersekunde der Mollprime im Unterdominantakkord, so entsteht der Akkord der neapolitanischen Sexte ($a^{2>}$):

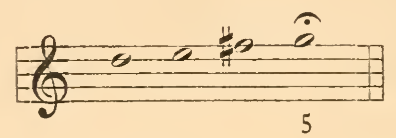


fassen wir b als erniedrigte Quinte der Oberdominante, so können wir wohl zwei, aber nicht drei grosse Terzen nacheinander einführen:



Die Wirkung bleibt daher hinter der ähnlichen oben für Dur nachgewiesenen (es des in C-dur) zurück, zumal der Widerspruch gegen die Terz der Tonika oder einer der Dominante fehlt.

Das Seitenstück hierzu für die Durtonart ist die Einführung eines zur Durquinte schliessenden steigenden Durtetrachords:



Fassen wir dieses fis als Wechselnote von g, so finden wir als Gegenstück des Akkords der neapolitanischen Sexte den H-moll-Akkord in C-dur:



Als verminderte Quinte (erhöhte V der Moll-Unterdominante) erscheint fis in folgender Führung:



Auch ist fis in C-dur verständlich als natürliche Unterseptime im A-moll-Akkord (e^{VII}) oder als kleine Unternone im C-moll-Akkord ($gIX^{<}$):



eine Auffassung, die auch auf die Beispiele in Moll (s. d. vorigen) übertragbar ist:



Spröder erweist sich die Wirkung, wenn wir einen Durschluss zur Terz der Durtonika oder gar einen Mollschluss zur Terz der Molltonika versuchen:



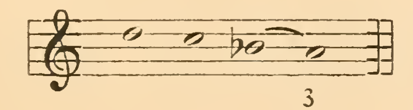
Hier muss dis als übermässige Quinte im Oberdominantseptimenakkord (mit oder ohne grosse None) gefasst werden:



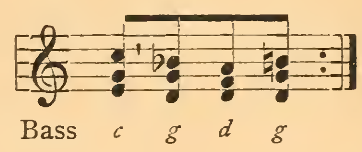
Das wären gar vier grosse Terzen nacheinander. In Moll ist's freilich noch viel schwerer zu verstehen:



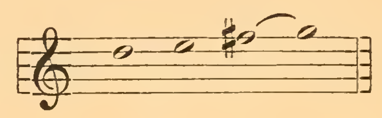
Nun machen aber die Komponisten nicht selten schnelle Modulationen, eigentlich nur nachdrücklichere Uebergänge zu den Dominanten mittels ähnlicher erborgten Schlusswendungen. So liebt z. B. Brahms die Anwendung des Mollschlusses zur Dur-Unterdominantterz in Dur:



um sofort über die Oberdominante durch das normale Durtetrachord (g a h c) zurückkehrend die Scheinwendung wieder aufzulösen:



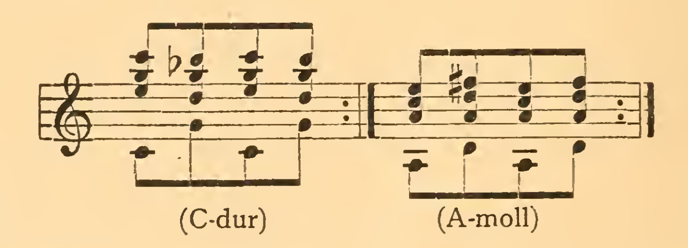
In Moll würde dem entsprechend der Durschluss zur Molloberdominantterz:



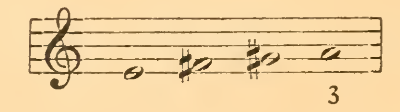
z. B. (mit sofortiger Rückwendung über die Mollunterdominante durch das normale Molltetrachord a g f e):



Das Spielen mit dem fremden Tone bringt besonders bei mehrmaliger Wiederholung vor dem Rückgange einen ganz eigenartigen Reiz hervor, z. B. (immer vorausgesetzt, dass durch das Vorausgehende die Tonart hinreichend festgestellt ist):



Auch der Durschluss zur Unterdominantterz ist in dieser Weise möglich:



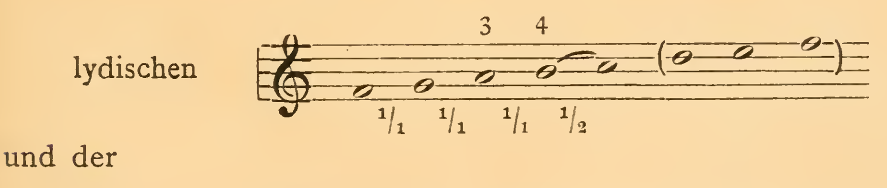
z. B. mit sofortiger Rückwendung über das zur Terz schliessende Molltetrachord:



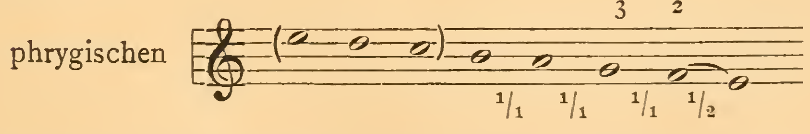
Und damit ist wohl die Reihe der Möglichkeiten noch nicht erschöpft; ich will es aber genug sein lassen, einmal weil jeder in der gezeigten Richtung leicht selber weiter suchen und prüfen kann, dann aber auch, weil der Pfad solchen Aufsuchens nur melodisch berechtigter Noten, welche fast alle dem Harmoniesinn momentane Verlegenheit bereiten, kein ganz unbedenklicher ist. Nur eines sei mir noch gestattet, nämlich den aufgewiesenen seltsamen Noten kurze Namen zu geben. Da bei sämtlichen erörterten Fällen das Frappante der Wirkung davon herrührt, dass die Zahl der Ganztonschritte vor einem abschliessenden Halbtonschritt vergrössert wird, sodass erst nach drei Ganztonschritten der Halbtonschritt folgt, so sind wir berechtigt, die Namen im Anschluss an die beiden Kirchentonarten zu wählen, bei denen die Folge

$^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$

steigend oder fallend charakteristisch ist, nämlich der



und der



Wir nennen daher alle jene Töne, welche abweichend von den leitereigenen Verhältnissen Durschlüsse (nach oben) ermöglichen: lydische und die, welche durch ähnliche Abweichungen Mollschlüsse (nach unten) bewirken: phrygische, und zwar heisse der künstliche Durleitton (nach oben) lydische Quarte, seine

grosse Untersekunde lydische Terz, der künstliche Moll-leitton phrygische Sekunde und seine grosse Obersekunde phrygische Terz.

Und nun stellen wir sämtliche Fälle leicht übersichtlich mit den ihnen sonach zukommenden Namen zusammen:

I. Durschluss zur Mollquinte (V):

a h c d e *fis *gis a
lyd. 3. lyd. 4.

Die der Unterdominantterz widersprechende „lydische Terz“ fis hat in diesem Falle Anspruch auf einen besonderen Namen, nämlich den ihre historische Entstehung berücksichtigenden „dorische Sexte“, weil die grosse Sexte der dorischen Kirchentonart (d e f g a *h c d) eigen ist; ich habe dem Tone diesen Namen bereits in meiner Modulationslehre und anderweit beigelegt und rate, ihn neben dem allgemeinen für diesen besonderen Fall mit in Gebrauch zu behalten, besonders für die charakteristischen Wirkungen, welche durch Aufschiebung der Fortschreitung von fis zu gis entstehen (s. oben).

II. Mollschluss zur Durquinte (5):

g f e d c *b *as g
phryg. 3. phryg. 2.

Die der Oberdominantterz widersprechende „phrygische Terz“ b giebt, wo die Fortschreitung nach as maskiert (hinausgeschoben) wird, der Tonart den eigentümlich schwebenden Charakter des mixolydischen, darf daher in solchen Fällen mit dem besonderen Namen „mixolydische Septime“ bedacht werden.

III. Mollschluss zur Durprime (1):

c h a g f *es *des c
phryg. 3 phryg. 2.

Eigentliche „phrygische Terz“ (im Widerspruch gegen die Terz der Tonika).

IV. Durschluss zur Mollprime (I):

e f g a h *cis *dis e
lyd. 3. lyd. 4.

Eigentliche „lydische Terz (und Quarte)“, der Terz der Tonika widersprechend.

V. Mollschluss zur Mollquinte (V):

a g f e d c *b a
phryg. 2.

Hier ist für die phrygische Sekunde der Name „neapolitanische Sexte“ (der Unterdominante) gebräuchlich und kann zur Unterscheidung konserviert werden.

VI. Durschluss zur Durquinte (5):

g a h c d e *fis g
lyd. 4.

Hier ist die „lydische Quarte“ allein das abweichende (e ist leitereigen). Vgl. dagegen IV.

VII. Durschluss zur Durterz (3):

e f g a h *cis *dis e
lyd. 3. lyd. 4.

Eigentliche „lydische Terz (und Quarte)“ in Dur. Vgl. IV. Die lyd. 3 widerspricht der Tonika selbst.

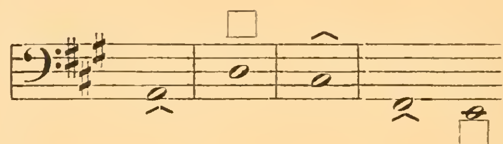
VIII. Mollschluss zur Mollterz (III):

c h a g f *es *des c
phryg. 3. phryg. 2.

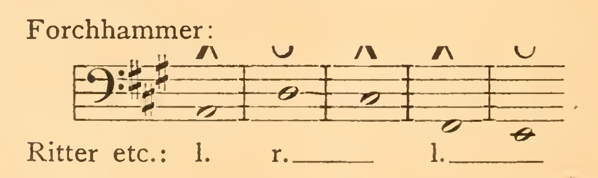
Eigentliche „phrygische Terz (und Sekunde)“ in Moll. Vgl. III. Die phryg. 3 widerspricht der Mollprime.

Zur Vervollkommnung der Orgelpedal-Applicaturbezeichnung. *)

Die Frage einer zulänglichen und unzweideutigen Bezeichnung der Orgelpedal-Applikatur ist zur Zeit noch immer eine schwebende, obgleich eine Anzahl bedeutender Fachmänner sich lebhaft um ihre Lösung bemüht haben. Den meisten Anklang hat wohl Haupts Applikaturbezeichnung gefunden, welche durch Stellung der Zeichen über den Noten andeutet, dass der rechte Fuss treten soll, und durch Stellung unter den Noten ebenso, dass der linke gemeint ist:



(□ = Absatz, ⌃ = Spitze.) Ohne allen Zweifel liest sich diese Art der Bezeichnung viel bequemer, als die verbreitete alte mit r. (rechter Fuss), l. (linker Fuss) oder d. (droite, destra) und g. (gauche) oder s. (sinistra), geschweige gar Forchhammers rechts und links nur durch verschiedene Stellung des Drucks im Zeichen unterscheidende Applikatur (/ = rechte Spitze, ◡ = rechte Hacke, ⌒ = rechter Ballen), z. B.:



Forchhammers Bezeichnung ist vor allem gar nicht geeignet, beim Unterricht vom Lehrer zum augenblicklichen, schnellen

*) Musikalisches Wochenblatt 1890, Nr. 31.

Einzeichnen der Applikatur benutzt zu werden, auch ist selbst bei der Drucklegung eines Werks eine Verwechselung von rechts und links gar zu leicht möglich, während sie bei Haupts Applikatur geradezu als ausgeschlossen gelten kann.

Die sämtlichen bisherigen Applikaturen aber entbehren eines Zeichens für die Manipulationen des Ueber- und Untersetzens und müssen daher vollständige Sicherheit in der Wahl des einen oder anderen auf Grund allgemein gegebener Regeln voraussetzen. Das wäre zulässig und angängig, wenn wirklich in allen Fällen Zweifel ausgeschlossen wären, ob über- oder untergesetzt werden muss; das ist aber bekanntlich ganz und gar nicht so.

Fusswechsel auf der Taste ist in Forchhammers Bezeichnung sehr gut zu verlangen, nämlich mit:



aber welches unangenehme Gedränge von Zeichen! Haupts Dislocierung derselben nach oben und unten ist nicht nur anschaulicher, sondern auch weniger beunruhigend.

Auch die Bezeichnungen für die Zuhilfenahme des Ballens sind bisher nicht ganz zulänglich; da der Ballen nur in der Gefolgschaft der Spitze zur Anwendung kommen kann, so wäre eigentlich ein zusammenfassendes Zeichen für Spitze — Ballen resp. Ballen — Spitze wünschenswert, anstatt der gesonderten ⌐^ (linker Ballen), ^¬ (rechter Ballen), bez. ◡ und ◡ (Forchhammer).

Solche und ähnliche Betrachtungen führten mich darauf, eine Vervollkommnung der Pedal-Applikatur ins Auge zu fassen; das Resultat lege ich den Orgelspielern in meinen mit meinem Hamburger Kollegen Carl Armbrust zusammen verfassten und bei J. Rieter-Biedermann erscheinenden „Technischen Studien für Orgel“ vor. Unsere Zeichen sind folgende:

A. rechter Fuss (Zeichen über den Noten):
⸝ = Spitze, ⊔ Absatz, ⌐v = Ballen-Spitze, v¬ = Spitze-Ballen.

B. linker Fuss (Zeichen unter den Noten):
⸜ = Spitze, ⊓ Absatz, ⌐^ = Ballen-Spitze, ^¬ = Spitze-Ballen;
d. h. wir unterscheiden rechts und links nicht nur wie Haupt durch die Stellung, sondern auch noch durch die Form der

Zeichen; zur Motivierung der Wahl sei bemerkt, dass die ⌃ und ⊔ Spitze und Absatz abbilden und dass sie stets mit ihrer geschlossenen Seite nach der Note zu stehen, welche ihnen gegenüber gleichsam die Taste vorstellt.

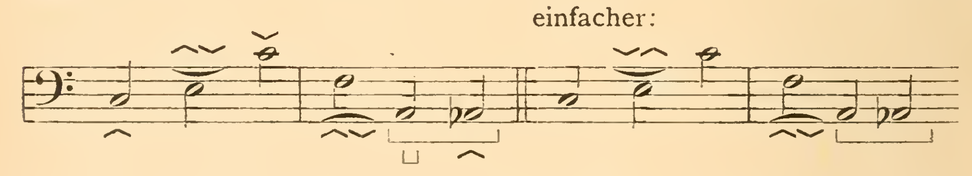
C. Sind mehrere Tasten mit demselben Fusse zu spielen, so bezeichnen wir das mit der ebenfalls schon geläufigen Klammer (⌐¬ rechts, └┘ links), der nach Bedarf noch die ⌃, ⊔ etc. beigefügt werden können, z. B.:



oder einfacher (da die Fälle selbstverständlicher sind):



D. Fusswechsel auf der Taste wird durch Nebenstellung des Zeichens des zweiten Fusses mit Bindebogen angezeigt (sodass also dabei das Zeichen des linken Fusses über den Noten und das des rechten unter den Noten erscheint: ⌃⌄ bez. ⌃⌄, z. B.:



E. Nachziehen der Spitze nach dem Absatz und umgekehrt ähnlich, aber doch unter Ausschluss der Möglichkeit der Verwechselung (übrigens überhaupt selten): ⊓⌃ bez. ⊔⌄ und ⌃⊓ bez. ⌄⊔, z. B.:

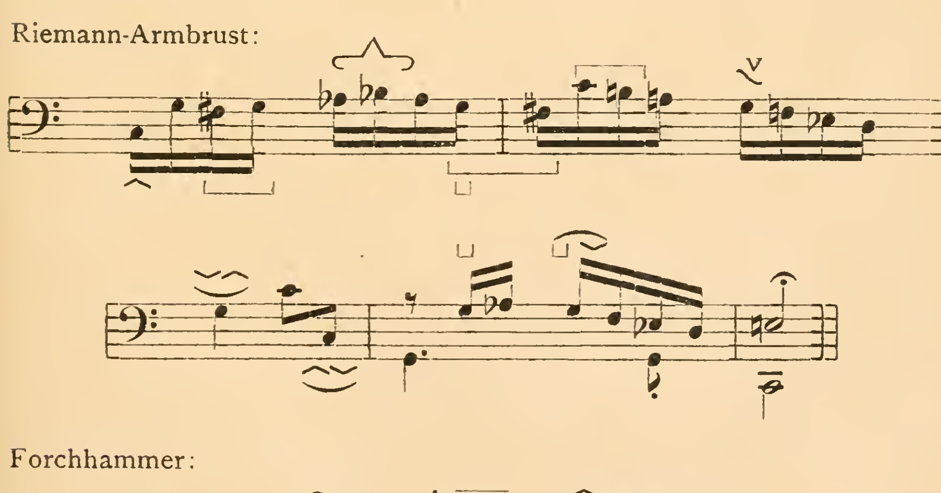




F. Untersetzen und Uebersetzen werden direkt anschaulich gemacht durch Stellung der Fusszeichen unter oder über eine schräg vor dasselbe gestellte gekrümmte Linie, der den anderen Fuss vorstellt: ⌄∨ und ⌃∧ = übersetzen, ⌃∧ und ⌄∨ = untersetzen, z. B.:



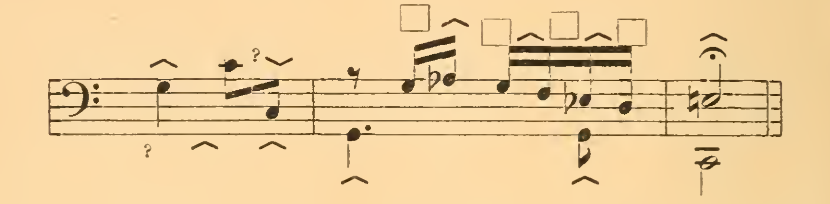
Diese neue Applikatur reicht thatsächlich für alle noch so komplizierten Fälle aus und hat den Vorzug, direkt anschaulich und auch bei flüchtigem Ueberschreiben mit Bleistift (etwa in der Unterrichtsstunde) sofort deutlich zu sein. Wir geben noch ein Beispiel, das alle Zeichen benutzt; der Vergleich mit den älteren Applikaturen kann nur zu Gunsten der neuen ausfallen.





Haupt:





älter:





Die Triosonaten der Generalbass-Epoche.

(1897.)

Einen sehr erheblichen Bruchteil der Kammermusiklitteratur des 17. bis 18. Jahrhunderts bilden die „Sonaten für zwei Violinen mit [beziffertem] Bass“, in welcher eine grosse Zahl bedeutender Tonkünstler ihr Bestes gegeben haben, das nun leider, weil die Fertigkeit im „Generalbass-Spielen“ im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich ganz und gar verloren gegangen ist, in den Bibliotheken unbeachtet vermodert. Nur sehr wenige Triosonaten sind bisher einer Bearbeitung gewürdigt worden, welche ihre Wiederbelebung beim häuslichen Musizieren ermöglicht, ohne dass an einen Klavierspieler die beinahe lächerliche Zumutung gestellt wird, dass er aus einer bezifferten Bassstimme eine verständige Klavierbegleitung improvisiere. Zwar steht Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ (1753—62) noch immer hoch in der allgemeinen Wertschätzung, d. h. man pflegt, wenn man auf Klavierunterrichtsmethodik zu sprechen kommt, mit dem Brusttone der Ueberzeugung dieses Werk zu nennen, aber die wenigsten, die das thun, haben eine rechte Vorstellung von dem eigentlichen Zwecke desselben. Es ist nämlich ebenso wenig eine Klavierschule im heutigen Sinne, wie die Generalbassschulen von Heinichen, Mattheson u. a. etwa Harmonielehrbücher im Sinne der heutigen von Fr. Schneider, E. Fr. Richter etc. sind; der eigentliche Zweck aller älteren Generalbassschulen (zu denen auch Ph. E. Bachs „Versuch“ gehört) ist vielmehr die kunstgerechte Vorbildung des Klavierspielers für seine frühere Hauptaufgabe, das „Akkompagnieren“, eine Art der Kunstübung, die seit der Epoche der Wiener Klassiker Haydn — Mozart — Beethoven mit einer dem Geschichtskundigen schier unbegreiflichen Schnelligkeit vollständig aus der musikalischen Praxis verschwunden ist, an die binnen wenigen Jahrzehnten selbst die Erinnerung ausgelöscht wurde. Mit Verwunderung sieht wohl der Musikfreund

von heute gelegentlich, dass noch in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts die meisten „Lieder“ anstatt einer „Klavierbegleitung“ nur einen fadenscheinigen Bass mit wenigen übergeschriebenen Ziffern aufweisen, deren Sinn ihm zwar von der Harmonie-Lehrstunde her ungefähr geläufig ist, die er aber im übrigen hauptsächlich in den Secco-Rezitativen der älteren italienischen Opern und als mehr oder minder rätselhaft und überflüssig scheinende Zugabe in Bachschen und Händelschen Chorwerken gesehen hat, ohne sich ihretwegen gross den Kopf zu zerbrechen. Dass es aber auch eine ganz gewaltige Kammermusiklitteratur giebt, für welche dieser bezifferte Bass einen hochwichtigen, ja schlechterdings unentbehrlichen Bestandteil ausmacht, ist gemeiniglich so gut wie unbekannt, obgleich die beiden Altmeister der heute in voller Lebensfrische blühenden Instrumentalmusik — Bach und Händel — selbst zu dieser Litteratur ihr recht ansehnliches Scherflein beigesteuert haben. Einige dieser alten Sachen sind ja neuerdings aus der Rumpelkammer hervorgesucht und hübsch säuberlich zurechtgeputzt worden, zunächst und vorzugsweise eine Anzahl Solo-Violinsonaten mit beziffertem Bass, deren eminenter technischer Schulwert Leute wie Alard, David u. a. veranlasste, sie ihren Studiensammlungen einzuverleiben und mehr oder minder getreu ihrem Violinpart nach wiederzugeben, den Continuo (bezifferten Bass) aber durch eine moderne Klavierbegleitung zu ersetzen. Die Trio-Sonaten kamen erst später an die Reihe und sind noch heute sehr spärlich vertreten. Abgesehen von Emil Krause, welcher einige Händelsche bearbeitet hat, ist wohl Gustav Jensen der einzige, welcher diesem Zweige der älteren Kammermusik besondere Beachtung schenkte. Die von ihm redigierte, von Augener & Cie. in London publizierte Sammlung klassischer Violinmusik enthält eine Reihe echter Perlen der Triosonaten-Litteratur mit ausgearbeitetem Generalbass, nämlich das komplette Op. 4 Corellis (12 Sonate da camera), 3 Trio-Sonaten von Henry Purcell, eine von Antonio Veracini und eine von William Boyce. Das ist zwar angesichts der ungeheueren Menge noch ungehobener Schätze herzlich wenig, aber es ist doch etwas. Ehe ich dazu übergehe, wenigstens die wichtigeren Trio-Sonatensammlungen aufzuzählen (denn es handelt sich immer gleich um kompakte Opera von 6, 12 und mehr Sonaten), muss ich doch ein Vorurteil beseitigen, welches wenigstens für die ältere (vor-Bachische) Litteratur einer richtigen Würdigung des Wertes

derselben im Wege steht. Corelli und der nur wenige Jahre frühere Giuseppe Torelli sind die Schöpfer des Concerto grosso, d. h. erst seit ihnen scheidet sich nachweisbar die ältere Kammermusiklitteratur in Werke für Solobesetzung und solche für Tuttibesetzung. Vorher ist für die ein Ensemble mehrerer Streichinstrumente beschäftigenden Werke nicht Solo-, sondern Tuttibesetzung als vom Komponisten gemeint anzusehen. Nur die Solo-Violinsonaten (für eine Violine mit Bass) sind oft derart virtuos ausgeführt, dass eine Tuttibesetzung ausgeschlossen erscheint. Wer also an das Studium einer Trio-Sonate älterer Zeit herantritt, glaube nur nicht, dass mit einer Ausführung durch 2 Violinisten und einen Cellisten auch mit Unterstützung durch das Klavier das Werk so zur Darstellung kommt, wie der Komponist es gemeint hat; vielmehr ist orchestrale Besetzung auch noch in die Zeit Bachs und Händels hinein als das Normale anzusehen und Solo-Besetzung nur ein Notbehelf, der das Werk nur halb seine volle Wirkung entfalten lässt. Ganz selbstverständlich ist die Besetzung der Bassstimme mit Cello und Contrabass und im 17. Jahrhundert die Verstärkung der Violinen in den höheren Oktaven durch Flöten ebenso natürlich und durch Hinweise von Michael Praetorius (1618) verbürgt. Auch die Bratschen darf man mit den Bässen gehen lassen, ohne den Werken Gewalt anzuthun. Ja, die Beschränkung auf Streicher allein ist keineswegs eine selbstverständliche Sache und wenigstens für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts muss eine Verstärkung durch Holzbläser, ja selbst Zinken und Posaunen als durchaus in das Belieben des Dirigenten gestellt resp. von den vorhandenen Kräften abhängig angesehen werden. Zum mindesten aber ist für die Corelli-Epoche die orchestermässige Besetzung der Streichparte als unerlässlich anzusehen: mit ihr entfalten die drei- und vierstimmigen Sonaten, Balletti und Sinfonien einen Glanz, der auch einem heutigen Konzertpublikum Hochachtung abnötigen wird.

Die Epoche der Trio-Sonaten für zwei Soprane (meist ausdrücklich verlangt zwei Violinen) mit Basso continuo reicht bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts zurück, d. h. in die Zeit, wo der Generalbass überhaupt in der Litteratur auftaucht. Anfänglich sind die Komponisten ausschliesslich Italiener, da die Deutschen noch längere Zeit an dem Satze mit ausgearbeiteten Mittelstimmen festhalten, den sie nie ganz aufgegeben haben. Das eigentlich Charakteristische dieser ganzen Trio-

Litteratur ist nämlich gerade diese mangelnde Füllung der Mittellage durch den Komponisten selbst, d. h. die Voraussetzung, dass solche Füllung durch das Akkompagnement auf Grund der bezifferten Bassstimme besorgt wird. Die Verwandtschaft dieser Schreibweise, ja, ihre wahrscheinlich direkte Provenienz aus der von Ludovico Viadama 1602 (Concerti ecclesiastici) zuerst unternommenen Komposition für zwei (aber auch für mehr und auch für eine) Singstimmen mit begleitender Orgel (bez. Bass) ist in die Augen springend. Sowohl die Komposition für zwei Melodie-Instrumente mit bez. Bass als auch die nur wenig später einsetzende Komposition für ein Solo-Instrument (Violine, Kornett) mit bez. Bass sind fast gleichzeitig auftretende Parallelbildungen der Instrumentalkomposition zu den Erstlingen des vokalen Stile accompagnato, jener merkwürdigen, sich sofort nach Aufstellung des Stile recitativo durch die Florentiner Erfinder der Oper neben die zunächst recht trockenen Erzeugnisse der gesangsfeindlichen Opernmusik stellenden Litteratur einer ebenfalls aus den Fesseln des Kontrapunktes sich losreissenden vereinfachten Vokalkomposition. Mehr als der Abscheu vor den Rätselkünsten des Kontrapunkts und mehr als der Zorn über die angebliche Vergewaltigung der Gesangstexte durch die imitatorische Setzweise dürfte das Verlangen nach freierer Entfaltung der Gesangsvirtuosität dem neuen Stilprinzip zum Siege verholfen haben. Wenn auch Giulio Caccini sich auf seine „stolze Verachtung“ des eigentlichen Gesanges nicht wenig zu gute thut, und wenn auch die geistvollen theoretischen Erfinder der Oper nicht nur dem Kontrapunkt, sondern auch dem Gesange, der wirklichen Melodie den Krieg erklärten, so ist doch die Geschichte über diese stolzen Verächter des bel canto schnell genug zur Tagesordnung übergegangen, und ganz etwas anderes, als was sie erträumt, setzte sich an die Stelle der entthronten absoluten Polyphonie. Die italienische Oper und die italienische Kammermusik (vokal und instrumental), ja, auch die neue italienische Kirchenmusik (seit Viadana) entwickelten sich mit Riesenschritten zur unbestreitbaren und unbestrittenen Herrschaft der Melodie über die Harmonie, d. h. sie führten trotz ihres melodiefeindlichen Ursprungs sofort zum ähnlich nie dagewesenen Triumphe des bel canto, zur Gesangsvirtuosität und zur Instrumentalvirtuosität.

Bedenkt man, dass gerade um die Zeit der Florentiner Reform (zu Ende des 16. Jahrhunderts) das Kolorieren und

Passaggieren im vollen Flor stand (vergl. Dr Hugo Goldschmidt „Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts“ 1890, S. 23 ff.), d. h. dass die Meisterwerke der Polyphonie nicht schlicht genug gesungen wurden, wie sie die Meister notiert haben, sondern in einer uns heute ganz unbegreiflich scheinenden Weise durch Läuferwerk und Verzierungen aller Art aufgeputzt, so erscheint die so schnelle und so radikale Verleugnung des Florentiner Reformprogramms nur allzu begreiflich. Nicht den Kampf gegen, sondern den für die Melodie forderte der Zug der Zeit und — bezeichnend genug — einer der allerersten Opernkomponisten (Caccini selbst) ist zugleich Verfasser einer der ersten ausführlichen Anweisungen für den verzierten Gesang.

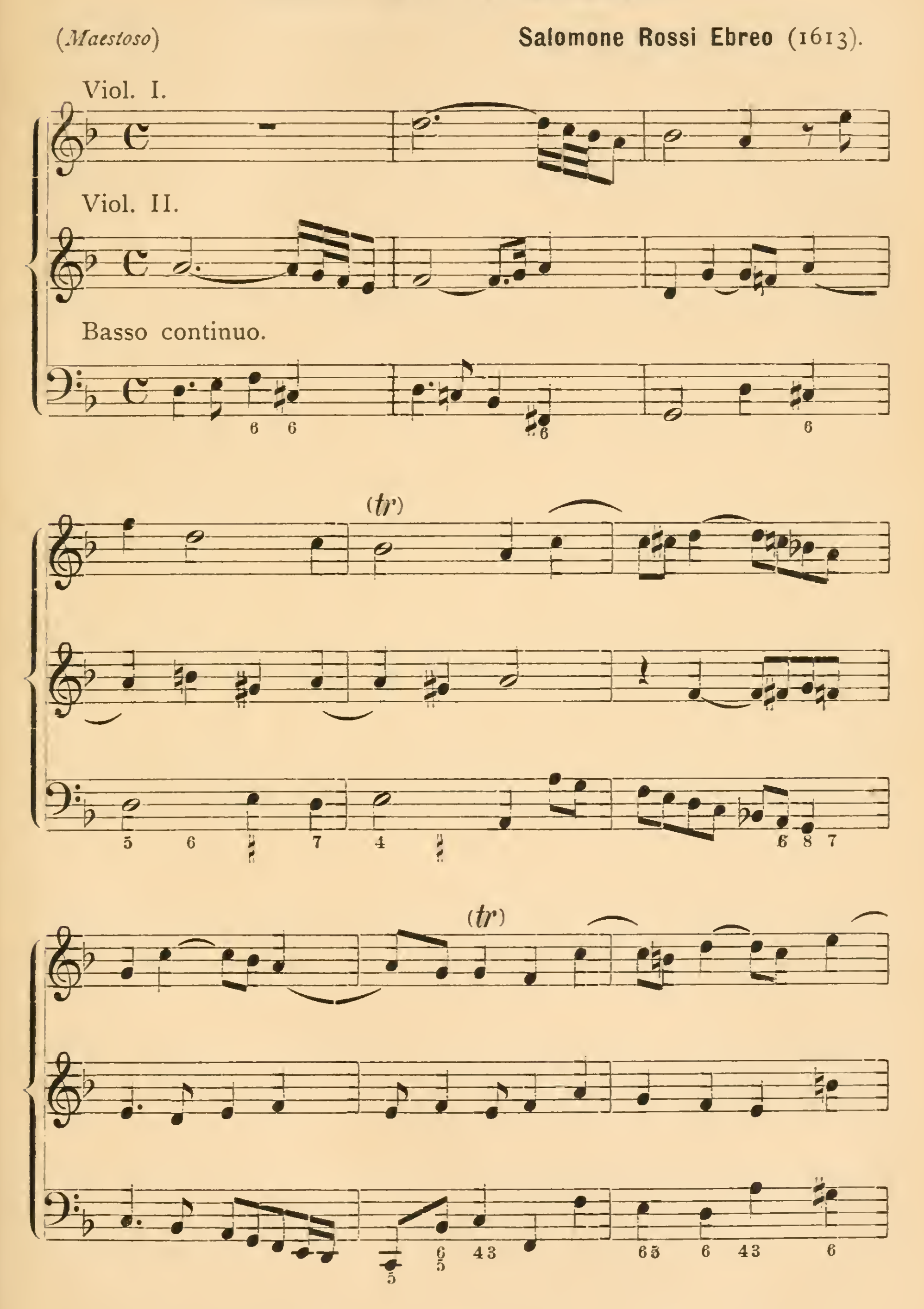
So glücklich der Gedanke war, für die dramatische Musik eine mehr nur recitierende Vortragsweise zu kultivieren, welche ermöglicht, längere Textpartien schnell zu erledigen und zur Erläuterung der dramatischen Entwickelung leichter verständlich zu gestalten, als dies mit dem Ballast einer wirklich melodisch ausgestalteten, noch obendrein volltönend harmonisch gesetzten Mehrstimmigkeit sich als möglich erwiesen hätte, so lag doch den Vätern dieses Gedankens selbst nichts ferner, als für die lyrischen Partien des Textes den wirklichen Gesang zu verbannen, und wenn die Arien der ersten Opern uns heute einigermassen trocken und reizlos erscheinen, so liegt das einesteils an dem nur mittelmässigen Melodievermögen der Peri, Caccini und Konsorten, andernteils an der Voraussetzung der reichlichen Verzierung der nur als Gerippe, Gerüst aufzufassenden Notierungen, und endlich ist auch zu bedenken, dass die plötzlich frei gewordene Melodie doch auch erst lernen musste, sich ihrer Freiheit recht zu erfreuen. Monteverdi, Cavalli, Cesti, Legrenzi, A. Scarlatti (geb. 1659) seien nur im Vorbeigehen als Hauptrepräsentanten dieser allmählichen Ausbildung der dramatischen Melodik namhaft gemacht.

Für die Kirchenmusik (abgesehen vom Oratorium, das nur eine Zwillingsschwester der Oper war) ist der trocken psalmodierende Recitativstil überhaupt nicht als Neuerung in Frage gekommen. Er herrschte und herrscht da ja zur Genüge im gregorianischen Choral; die Kirchenkomponisten seit Viadana hatten deshalb von dem neuen Stile nichts anderes zu übernehmen als die Beschränkung der Zahl der singenden Stimmen und die Ergänzung des Vollklangs durch die nur als bezifferter Bass

skizzierte Begleitung, und haben redlich ihr Teil beigetragen zur Entwickelung des solistischen Gesangsstils.

Erstaunlich bleibt, wie schnell die italienischen Instrumentalkomponisten zugriffen, um für ihre Kunst aus der Neuerung Nutzen zu ziehen. Zwar hielt sich auch in Italien der vollstimmige Instrumentalsatz, wie ihn die beiden Gabrieli entwickelt hatten, noch bei einer Reihe späterer Meister, aber bereits im zweiten Jahrzehnt finden wir eine Anzahl Instrumentalkomponisten in voller Arbeit, den neuen Stil instrumental zur Geltung zu bringen. Den Anfang hat allem Anschein nach der Mantuaner Salomone Rossi gemacht, der im Jahre 1607 bei R. Amadino in Venedig sein 1. Buch „Sinfonie e Gagliarde a 3 — 5 voci“ herausgab. Dieser Druck ist nach Pougins Supplement zu Fetis Biogr. univ. durch den Pariser Oberrabbiner M. S. Naumburg 1877 aufgefunden worden. Leider ist der Fundort nicht genannt. Die Breslauer Stadtbibliothek besitzt ein Exemplar von desselben Komponisten Op. 12, dem 3. Buch der „Varie Sonate, Sinfonie, Gagliarde, Brandi e Correnti per sonar due Viole da braccio et un Chitarrone o altro stromento simile di Salomone Rossi Ebreo“, das zwar laut Titelblatt 1633 gedruckt ist (aber „terza impressione“ bei Al. Vincenti), dessen Widmung aber vom Jahre 1613 (20. Jan.) datiert ist. Ich gebe die erste der 6 an der Spitze des Werkes stehenden Sonaten als ältestes mir bekanntes Belegstück der Trio-Litteratur. Dasselbe ist zwar nur kurz und steht den mehrgliedrigen Kanzonen der Rauerijschen Sammlung vom Jahre 1608 noch sehr nahe, ist aber von so gediegener Faktur, dass man wohl recht thun wird, sich den Juden Salomone Rossi als einen der ersten Instrumentalkomponisten der Generalbassepoche zu merken. Obgleich in dieser Sonate gar keine Bezifferung den Bass als Generalbass legitimiert, so ist er doch als solcher zu betrachten, erstens weil seine Ausführung dem Chitarrone (der grossen Bass-Chitarra), dem damals beliebtesten Generalbassinstrument, zugedacht ist, dann aber weil in den anderen Nummern des Werkes ganz vereinzelte Signaturen die beabsichtigte akkordische Begleitung verraten. Ich ergänze deshalb die Bezifferung nach Massgabe der Oberstimmen.

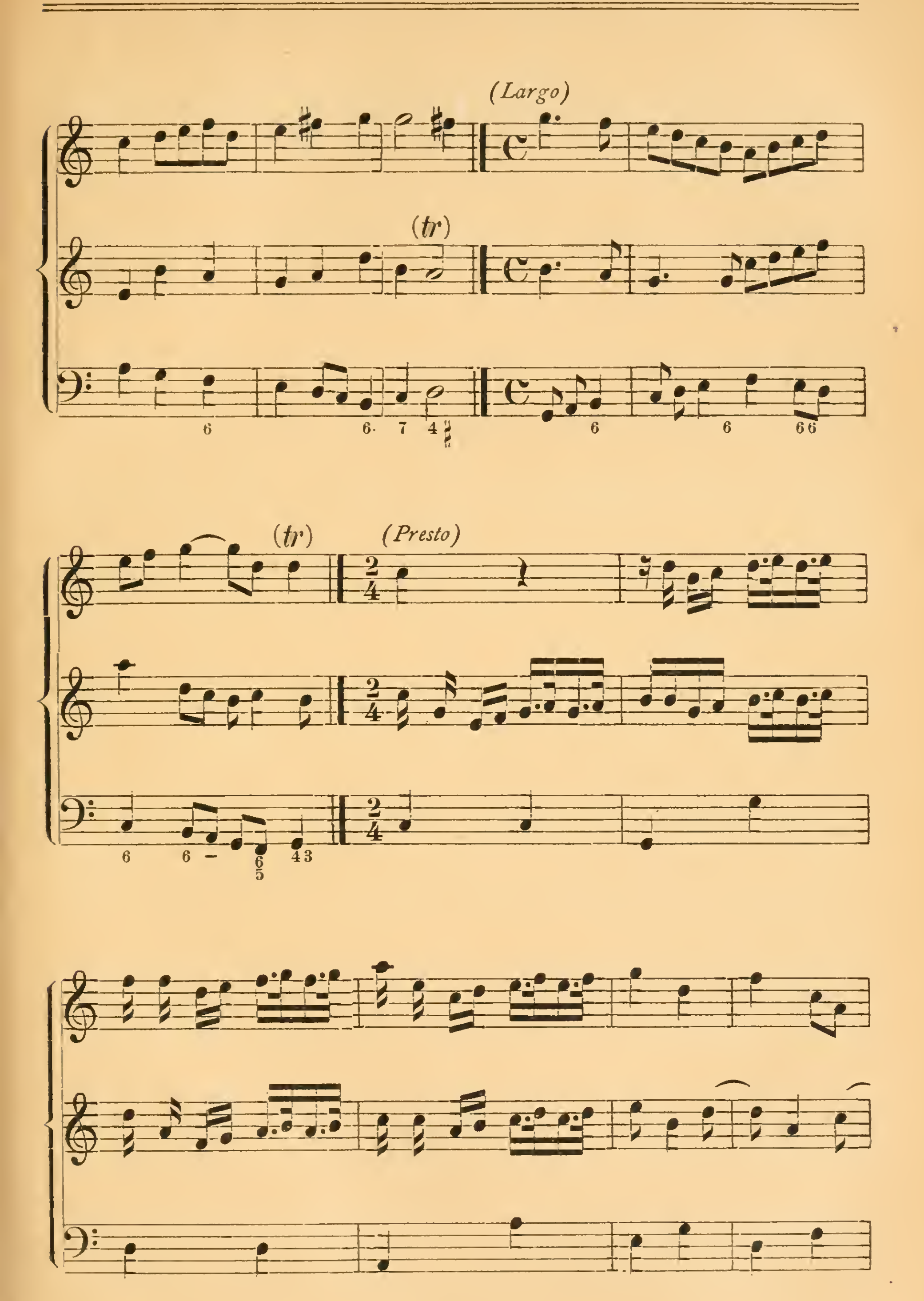
Sonata detta La Moderna.



(*tr*)

(*Vivace*)




(Largo)
(tr)
6
6· 7 4
6
6 66
(tr)
(Presto)
6 6 — 6 5 43

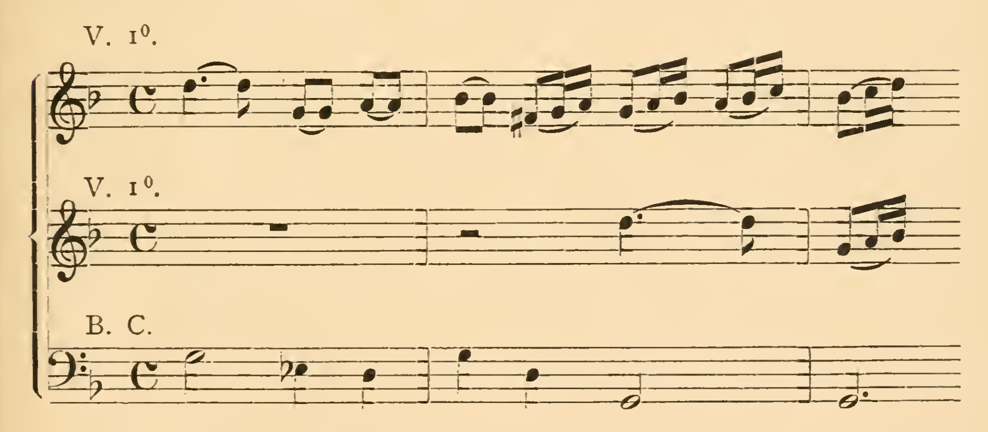


So klein das Beispiel ist, so typisch ist es doch für die Faktur der Trio-Sonaten des ganzen 17. Jahrhunderts. Der gebundene Stil des ersten Teils mit seinen Imitationen und vorbereiteten Dissonanzen, das leicht imitierende Figurenwerk des schnellen Mittelteils im flotten Satz Note gegen Note, endlich auch die gehäuften Terzen und Sexten im Schlussteil sind Charakteristica, welche noch bis über Corelli hinaus der Trio-Sonate eignen. Von harmonischen Kühnheiten sei der übermässige Dreiklang (!) im vorletzten Takte des 1. und 3. Teils hervorgehoben. Uebrigens ist Rossi wahrscheinlich auch der erste italienische Komponist, welcher die Variationenform fleissig kultivierte, sowohl in der Gestalt des Basso ostinato (Sonate Nr. 3 sopra la „Romanesca", Nr. 4 sopra „Ruggiero", Nr. 5 sopra „Porto celato" desselben Opus) als auch in der Gestalt der immer reicheren Auszierung (Doubles) der Melodie und auch der Begleitstimmen, so in dem 1642 bei Vincenti erschienenen (aber jedenfalls auch

viel früher in 1. Aufl. gedruckten [Rossis Op. 1 erschien bereits 1589!]) 4. Buche der Varie sonate, das einige sehr schöne Variationensätze enthält.

Der zweite mir bekannt gewordene Komponist von Trio-Sonaten ist Biagio Marini, wahrscheinlich einer der ersten Violinvirtuosen, vielleicht der erste, der als Komponist sich bekannt machte, ein junger Feuerkopf, dessen Op. 1 1617 unter dem Titel „Affetti musicali" bei Magni in Venedig erschien.

Marinis Satz ist anfänglich recht unkultiviert, voll fehlerhafter Parallelen, aber frappierend durch Frische der melodischen und rhythmischen Ideen und Epoche machend durch Anbahnung spezieller Instrumentaleffekte, darunter auch des Tremolo, das somit nicht in Monteverdes „Tancred und Chlorinde" (1624) zuerst gebraucht worden ist. Die 13. Nummer seines Op. 1, eine Trio-Sonate „La Foscarina", weist schon in der Ueberschrift auf das Tremolo als Neuerung hin („con il tremolo") und ist wahrscheinlich das erste Werk mit Strichbögen für die Violine, nämlich gleich zu Anfang:



Die das Tremolo bringende Stelle, ziemlich gegen Ende der Sonate, sieht so aus:



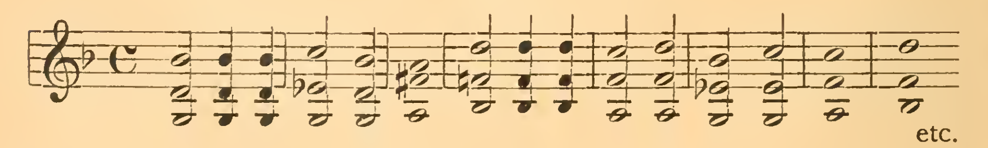
also auch vom „istromento", d. h. dem Clavicimbal ist das Tremolo verlangt; einen Takt vorher steht sogar im Continuo die Anweisung „metti il tremolo", was auf Anbringung eines Tremolierapparates (vermutlich auf der Besaitung) hindeutet. Dasselbe Op. 1 Marinis enthält auch die ersten Solosonaten für Violine (mit Generalbass) und wohl das älteste Beispiel der Ausbeutung der abweichenden Klangfarbe der G- und D-Saite der Violine (Nr. 1. Balletto „Il Zontino" für 2 Violinen und Bass „ad imitazione di Viole grosse"):



Marinis Verdienste um die Ausbildung der Violinvirtuosität erweist aber besonders sein Op. 8 (1626), das als Nr. 4 der Solosonaten eine „Sonata per il violino per sonar con due corde" enthält, u. a. mit dem Passus (Doppelgriffe!):



und weiterhin sogar ein „Capriccio per sonar il violino solo con tre corde a modo di Lira" mit dem Anfang:



und dem Schluss:



Marini war zeitweilig Soloviolinist am kurpfälzischen Hofe. Zwei hübsche Stücke Marinis habe ich in Klavierübertragung herausgegeben in „Deutsche Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias' Zeit" (Leipzig, Fr. Kistner).

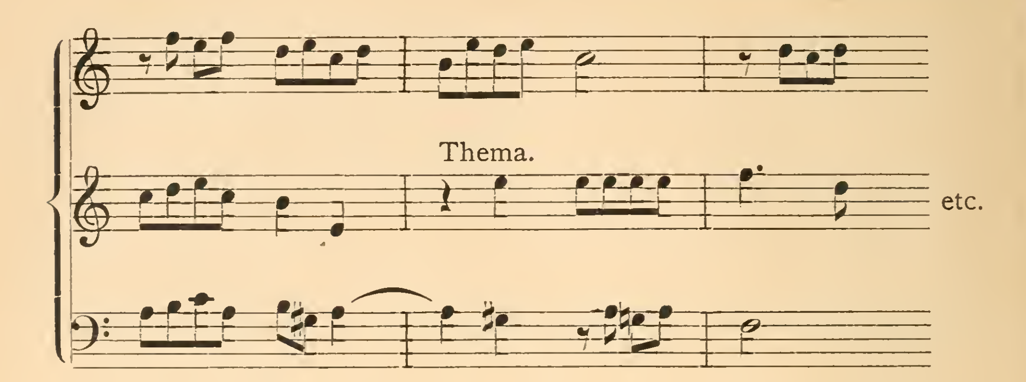
Zu den ersten Förderern der instrumentalen Monodie und auch speziell der Trio-Sonaten für zwei Violinen und Continuo gehören auch Giulio Belli (eine vortrefflich abgerundete 3stimm. Kanzone in seinen Concerti ecclesiastici 1613), G. B. Riccio (12 Kanzonen und Sonaten, darunter 3 für 2 Violinen mit Bass im 3. Buch seiner Divine lodi musicali 1620) und Francesco Turini (3 prächtige Trio-Sonaten im 1. Buch seiner Madrigalien 1621). Eine kleine Probe (2. Sonate „Il Corisino") mag

V. 1°. Thema.

V. 2°. Thema.

B. u. BC.

tr)



einen Begriff davon geben, wie weit bei Turini bereits die Satztechnik fortgeschritten ist.

Der schon durch Wasielewskis „Die Violine und ihre Meister“ und „Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition“ der musikalischen Welt als einer der ersten Virtuosenkomponisten vorgestellte Carlo Farina, der erste kursächsische „Kammervirtuos“, dessen 5 Bücher zum Teil nach deutscher Art vollstimmig gesetzter, zum Teil aber die neue Schreibweise zeigender Tanzstücke und Sonaten 1628 in Dresden erschienen, gehört zu den besten Instrumentalkomponisten dieser Zeit, ebenso die auch durch Wasielewski vorgestellten G. B. Fontana (um 1625, Solo-Sonaten und Trio-Sonaten, erst 1641 gedruckt), G. B. Buonamente (7 Bücher Sonaten, das 4. bereits 1626 erschienen, meist vollstimmig gesetzt, doch auch viele Trio-Sonaten). Ihnen füge ich noch an: Tomaso Cecchino (8 Trio-Sonaten als Anhang seiner Messen vom Jahre 1628), O. M. Grandi (20 1—6 stimm. Sonaten mit B. c. 1628), Dario Castello (2 Bücher 1—4 stimm. Sonaten 1629), G. Scarani (9 Sonate concertate Op. 1 1630).

Ein Komponist, dessen Name zwar in aller Munde ist, aber nicht wegen seiner Kammermusikwerke, sei noch besonders hervorgehoben, nämlich Girolamo Frescobaldi, der berühmte Organist an der Peterskirche in Rom. Sein 1. Buch Canzoni a 1—4, 1628 und 1634 gedruckt, gehört zwar keineswegs zu den hervorragendsten Leistungen auf diesem Gebiete, hat aber zufolge der Berühmtheit des Komponisten grosse Verbreitung gefunden und ist für das genauere Verständnis dieser ganzen Litteratur dadurch von besonderer Bedeutung, dass die vom Komponisten selbst besorgte Neuausgabe vom Jahre 1634 (zum Teil wesentlich umgearbeitet) die ohne Tempovorschriften gedruckten Sätze

vom Jahre 1628 durchweg mit solchen versieht, wodurch die ganz frappante Uebereinstimmung der Sonaten dieser Zeit mit denen der Corellischen Zeit bezüglich gewisser eingestreuten kleinen Adagio-Zwischenpartien und -Anhängen offenbar wird.

Ein genialer Instrumentalkomponist, keck und übermütig in der Erfindung, daher ein wesentlicher Förderer der Violintechnik (gehäufte Oktavensprünge) ist Tarquinio Merula, dessen Sonate concertate Lib. III vom Jahre 1637 datiert sind (das 4. Buch 1651), der daher jedenfalls seit etwa 1630 thätig war (1628 Kapellmeister in Bergamo). Seine Trio-Sonate (Canzone) „La Gallina“ hat bereits in ihrem Anfangsthema einen allerliebsten Anflug von Humor:



Der von Scarani (1630) zuerst gebrauchte Name „Sonate concertate“ deutet auf die Nebenbuhlerschaft der beiden Violinen hin, die in der That nicht nur bei Scarani und Merula, sondern im allgemeinen überhaupt in der Trio-Sonate vollständig rivalisierend durchgeführt werden, sei es dass sie nach Fugenart thematische Bildungen nacheinander vortragen oder dass eine lebhafte Figuration durch ehrliche Teilung leicht ausführbar gemacht wird; ja, wenn sie ganz schlicht in Terzen oder mit vorbereiteten Dissonanzen in strengem Stile geführt werden, so ist bald die erste bald die zweite Violine oben zu finden. So blieb es thatsächlich, so lange die Trio-Sonate überhaupt existiert hat. Allerdings ist nicht zu übersehen, dass die Technik dieses Alternierens bereits vor den italienischen Sonatenkomponisten durch die deutschen Pavanenkomponisten zu einer erheblichen Gewandtheit entwickelt worden war; ja, der meist sogar fünfstimmige Satz der deutschen Meister gestattet ein Abnehmen der Motive durch noch mehr als zwei Stimmen, das fleissig geübt wurde z. B. (J. Ghro 1604, 13. Paduane):



Ein zweiter Marini entstand in Don Marco Uccellini, herzogl. Kapellmeister zu Modena, der die Solovioline bis in die 6. Lage hinaufführte. Seine erhaltenen 5 instrumentalen Opera (Op. 1 fehlt) erschienen von 1639 bis 1669. Op. 2 (1635) enthält wohl die ältesten Trio-Sonaten in Kanonform, nämlich Nr. 9:



ein Stück, das mit bemerkenswerter Freiheit zwischen den verschiedensten Arten kanonischer Führung wechselt, und Nr. 18, einen ganz strengen Krebskanon zwischen 1. und 2. Violine. Bei weitem die Mehrzahl der Sonaten Uccellinis sind Trio-Sonaten für 2 Violinen mit Continuo mit oder ohne einen an der motivischen Arbeit beteiligten Streichbass.

Ein äusserst gediegener Tonsetzer ist Massimiliano Neri, dessen Op. 1. (Sonaten und Canzonen) im Jahre seiner Ernennung zum 1. Organisten an der Markuskirche zu Venedig erschien (1644). Neri muss in vieler Beziehung als ein Komponist konservativer Richtung angesehen werden, namentlich sofern er noch zum voll ausgearbeiteten Satze neigt; der Generalbass ist bei ihm noch wie bei Banchieri, Frescobaldi u. a. ein Basso seguente, d. h. er geht stets mit der jeweilig tiefsten Stimme und vereinfacht nur deren eventuelles Figurenwerk. Dass er aber gegenüber den genannten frühsten Generalbassmeistern gewaltig fortgeschritten ist, mag der Anfang seiner 2. Trio-Sonate vom Jahre 1644 beweisen, die entschieden das Morgenrot der Bachschen Fugenkunst verkündet:



Neri ebenbürtig scheint Nicolas a Kempis, Organist an St. Gudula zu Brüssel, zu sein, von dessen „Sinfonie“ vom Jahre

1644 leider die 2. Violinstimme nicht erhalten ist, so dass nur die darin enthaltenen Solo-Sonaten und die Sonaten für Violine mit konzertierendem Bass nach dem einzigen erhaltenen Exemplar (in Cassel) zur Beurteilung vorliegen; seine Stärke liegt in der Kantilene, in welcher er den Zeitgenossen entschieden voraus ist.

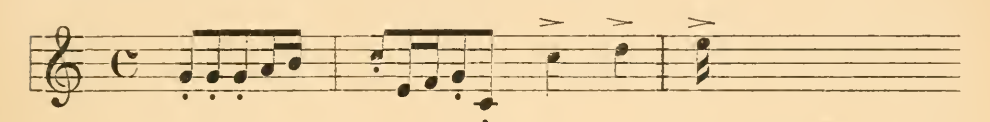
Der in der Geschichte der Oper durch seine Vorliebe für die Streichinstrumente bekannte ausgezeichnete Meister Giovanni Legrenzi gehört unter die hervorragendsten Kammermusik-Komponisten der Mitte des 17. Jahrhunderts. Legrenzi war zuerst Organist zu Bergamo, später Konservatoriumsdirektor zu Venedig und 1685 bis zu seinem Tode (1690) Kapellmeister der Markuskirche. Seine 6 in unser Gebiet gehörigen Werke (Op. 2, 8, 10, 17 [nachgelassen] und zwei ohne Opuszahlen [1664 und 1677]) erweisen ihn als einen echten Tondichter, der Bach wieder viel näher steht als Neri. Die 13. Sonate seines Op. 2 (1655), eine Trio-Sonate für 2 Violinen und Bass mit Continuo hebt erstaunlich genug an:



Die Mehrzahl der Sonaten Legrenzis sind Trio-Sonaten von ausgezeichneter Faktur.

Eine interessante Gruppe, Lehrer und Schüler, tritt uns entgegen in Mauritio Cazzati, zuletzt (1657) Kapellmeister an St. Petronio in Bologna, und Giov. Batt. Vitali, gest. 1692 als herzogl. Vizekapellmeister zu Modena. Beider Instrumentalwerke, überwiegend Trio-Sonaten, führen uns stufenweise an den Piedestal der Kunst Corellis. Cazzatis Op. 1 (1- bis 4stimm. Sonaten) steht bereits in Vincentis Katalog vom Jahre 1639, ist also spätestens in diesem Jahre erschienen; 3 Bücher Trio-Sonaten Op. 2, 8 und 18 (1656) habe ich nach erhaltenen Exemplaren der Breslauer Stadtbibliothek kopiert; zwei weitere von Vidal genannte (1663 u. 1667) sind wahrscheinlich Neuauflagen älterer

Werke. Cazzati schreibt knapp, harmonisch klar und bestimmt und weniger virtuos als gut musikalisch, melodiefreudig, fast volksmässig. Vitali ist durchaus sein gelehriger Schüler, folgt ihm vor allen in der knappen Gliederung der Sonaten sowie in der Steigerung einer eigenartigen Zusammendrängung des (fugierten) Hauptthemas, bei dessen Wiederkehr am Schlusse der Sonate; auch ist bei beiden Komponisten die Parallelführung beider Violinen in Terzen für lange Strecken ziemlich auffällig, eine Eigentümlichkeit der Trio-Sonaten, die immer mehr zum Durchbruch kommt, je mehr wir uns dem 18. Jahrhundert nähern. Besonders sei noch angemerkt, dass auch Cazzati über diese von Sweelinck und Scheidt bearbeitete Volksmelodie eine Kanzone geschrieben hat (1642, Nr. 4, La Greca):



Die erste der Trio-Sonaten Op. 2 (1667) Vitalis beginnt mit dem Thema:



Dieses Thema kehrt am Schlusse der Sonate nur in folgender Andeutung wieder:



doch ist der fehlende Teil direkt vorher in einem couranten-artigen Teile im Tripeltakt verwertet worden:



Vitalis Op. 9 sind ebenfalls Trio-Sonaten; im übrigen schrieb er aber später überwiegend für grösseres Ensemble (4stimm. Balletti, Correnti e Sinfonie 1677, 6stimm. Sonaten 1689, 5stimm. Balli 1690, 4stimm. Kammersonaten 1692).

Im gleichen Jahre mit Vitalis Op. 2 (1667) erschien nun aber in Venedig ein Werk eines deutschen Komponisten, das berufen war, eine grosse Veränderung im Stile der Sonatenkomposition hervorzurufen, nämlich Joh. Rosenmüllers: „11 Sonate da camera". Nach Walthers Lexikon (1732) ist dieses Werk „auch 1671 gedruckt worden und kann mit 2 Violinen und Bass gemacht werden", während die Originalgestalt für 5 Instrumente geschrieben ist. Trotz dieser 2. Auflage scheint das Werk in keinem Exemplar erhalten zu sein, wenigstens waren alle meine Bemühungen, eins aufzutreiben, vergeblich.*) Nach Walthers Bericht fängt jede Sonate „mit einer Sinfonie an, worauf eine Allemanda, Corrente, Ballo und Sarabanda folget". Allem Anscheine nach bedeutet also dieses Werk Rosenmüllers nichts Geringeres als die Verbindung der italienischen Sinfonie, d. h. der Ouverture (die nichts anderes ist als eine sich auf 3 Teile beschränkende Sonate der Art, wie wir sie durch das halbe Jahrhundert verfolgt haben), mit der in Deutschland seit Anfang des Jahrhunderts kultivierten Tanzsuite; Rosenmüller wäre demnach der Schöpfer der Form, in welcher etwa seit 1680 die französischen Lauten- und Klavierkomponisten und ihnen nachfolgend Bach und Händel und alle Zeitgenossen Suiten und Partiten geschrieben haben. Ist doch alles Ernstes die Meinung allverbreitet und noch in Werken wie Spittas Bachbiographie niedergelegt, dass die Suitenform französischen Ursprungs (aus dem Ende des 17. Jahrhunderts) sei. Wir wissen nun aber und können bestimmt erweisen, dass die Suite deutschen Ursprungs ist; der berühmte Leipziger Thomaskantor Joh. Herm. Schein gab 1617 zwanzig 5sätzige Suiten in Variationenform heraus (Pavana, Galliarde, Courente, Allemande, Tripla, alle fünf mit denselben Motiven gearbeitet und in derselben Tonart stehend); ihm war bereits 1611 der Steyrer Organist Paul Peuerl mit dreisätzigen ebensolchen Variationsuiten vorausgegangen (Paduan, Dantz und Galliard) und viele andere, zum Teil noch nicht wieder aufgefundene Werke späterer Jahre gehören derselben

*) A. Horneffer weist in seiner Dissertation über Rosenmüller (1898) ein Exemplar in der Universitätsbibliothek zu Zürich nach.

Litteratur an (Isaak Poschius 1626, 3sätzige Suiten [Gagliarde oder Courante, Tantz, Proportio]; Joh. Schop 1633 u. m. [wahrscheinlich 5sätzige Suiten]; Andreas Hammerschmidt 1639, 2 Teile Paduanen, Galliarden, Balletten etc. [Suiten?]; Joh. Vierdanck 1641 [Neue Pavanen, Gagliarden, Balletten und Couranten für 2 Violinen mit Generalbass — wohl das erste deutsche Werk dieser Besetzung]; Joh. Weichmann 1647 [Neue Ballette, Couranten, Allemanden und Sarabanden]; Hans Hake 1648 [Pavanen, Ballette, Couranten und Sarabanden, für 2 Violinen und Generalbass]; Gregor Zuber 1649 [Paduanen, Galliarden, Balletten, Couranten und Sarabanden, 2 Teile]; Johann Neubauer 1649 [5- und 6sätzige Suiten; Autograph in Kassel]) etc. etc. Diese deutsche Litteratur ist wie gesagt überwiegend 4—6stimmig ohne oder mit Generalbass gesetzt, doch finden sich seit 1650 mehr und mehr Suiten in Triobesetzung. Eine Reaktion gegen die Triobesetzung entwickelte sich von Frankreich her, wo die Lullyschen Ballette wieder eine vollere Orchesterbesetzung beliebt machten, welche auch in Deutschland Nachahmung fand (Reinken, Muffat). In Italien erschienen seit Merulas „Sonate concertate per chiesa e camera" allmählich mehr und mehr Sammlungen von Tanzstücken unter der Bezeichnung da camera (z. B. Vitalis Op. 1, Balletti da camera 1666), doch noch nicht zu Suiten gruppiert. Es scheint wirklich, dass Rosenmüllers Kammersonaten den Anfang damit gemacht haben, der nun bald zahlreiche Nachahmung fand (G. Colombi Op. 1 Sinfonie da camera 1668, und Op. 5 Sonate da camera 1689; G. B. Bassani, Balletti, Correnti, Gighe e Sarabande 1677; Legrenzi Op. 17 Sonate da chiesa e da camera; Antonios Varacini Op. 3 Sonate da camera 1696 a 2 Violini e Violine 1696; G. B. Vitali Op. 14 Sonate da camera a 4 str. 1692; Andrea Grossi Op. 5 Sonate da camera 1696; Agostino Steffani, Sonate da camera a 4 1683; Arcangelo Corelli Op. 2 und Op. 4 je 12 Sonate da camera; C. A. Mazzolini Op. 1 Sonate par camera 1687; Bart. Girol. Laurentii Op. 3 Sonate par camera 1691; C. A. Marini, Balletti, Correnti, Gighe Minuetti a 3 1692; G. Buoni, Allettamenti per camera a 2 V. e B. 1693; Giulio Taglietti, Sonate da camera Op. 1, Op. 5 und Op. 9 [c. 1695—1700]; Tommaso Albinoni, Balletti a 3 Op. 3 und Op. 8 c. 1700; Gius. Valentini Op. 4 Idee par camera c. 1700; Buonporti Op. 4 und Op. 6 Sonate da camera a 3 c. 1700; G. A. V. Aldovrandini, Sonate da camera a 3 c. 1700.

Wir haben also nun seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts zwei durch den Namen ausdrücklich unterschiedene Zweige der instrumentalen Kammermusik, die „Sonata da camera“ genannten, bestehend aus lose aneinander gereihten Tanzstücken mit gelegentlich eingestreuten Arien, Capricci und dergleichen und die nunmehr „da chiesa“ genannten, also von der Kammermusik in engerem Sinne unterschiedenen. Die Kirchensonate gehört aber natürlich nach unseren heutigen Begriffen ebenso gut zur Kammermusik wie die Kammersonate; sie ist für uns nur eine für die Aufführung in der Kirche geeignete, während uns die Tanzstücke nicht in die Kirche zu gehören scheinen. Wir wissen aber aus Michael Praetorius' Bericht (1618), dass die deutschen Pavanen und Galliarden, wie sie Ghro, M. Franck, B. Fritsch, J. Praetorius, W. Brade, J. Moller, D. Selich, V. Otto, E. Widmann, G. Engelmann, H. Simpson, J. H. Schein, Sam. Scheidt, K. Hagius von Hagen, Joh. Schultz, J. Christenius, N. Bleyer, Joh. Schop, A. Hammerschmidt, J. R. Ahle, W. K. Briegel und viele andere im kunstvollen 4—6stimmigen Satz für Streichinstrumente (ad libitum auch Blasinstrumente) schrieben, mit Vorliebe als Einleitung oder Zwischenspiele in Kirchenaufführungen eingeschoben wurden. Mit anderen Worten: in Deutschland werden im 17. Jahrhundert Kirchensonaten darum nicht geschrieben, weil dem Bedürfnis mit jenen durchaus seriösen und gar nicht mehr fürs wirkliche Tanzen geschriebenen Stücken vollauf Genüge geleistet war. Wir finden deshalb auch nach der Scheidung der italienischen Sonaten in Kirchensonaten und Kammersonaten doch in Deutschland nach wie vor die Tanzsuitenkomposition in Blüte (Werner Fabricius Deliciae harmonicae 1657; J. E. Rieck, Allemanden, Giquen etc. 1658; Ph. Fr. Buchner, Plectrum musicum 1662; Joh. Jenkins, 5st. Balletten und Sarabanden 1667; Joh. Pezel, Deliciae musicales 1678 [Sonaten, Allemanden, Balletten, Gavotten, Couranten, Sarabanden und Giquen], derselbe, 5st. blasende Musik 1684 [Intraden, Allemanden, Balletten, Couranten, Sarabanden und Giquen für 2 Kornette und 3 Posaunen] und Musica curiosa Lipsiaca 1686 [1—5st. Sonaten, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden, Allabreven, Intraden, Capricien, Branlen etc.]; Georg Bleyer „Lustmusik“ 1670 [Arien Bourreen, Gavotten, Gagliarden, Couranten]; Joh. Kaspar Horn 1670 [Allemanden, Couranten, Ballo und Sarabanden]; G. Ludw. Agricola, „Musikalische Nebenstunden“ 1670 [Sonaten, Präludien, Allemanden etc.];

Adam Drese 1672 [Allemanden, Couranten, Sarabanden, Balletten, Intraden und Arien]; Chr. Heinr. Aschenbrenner 1673 „Musikalische Gast- und Hochzeitsfreude“ [Sonaten, Präludien, Allemanden, Couranten, Balletten, Arien, Sarabanden] Clamor Heinr. Abel, Erstlinge musikalischer Blumen 1674, 1676, 1677 [Allemanden, Sarabanden, Couranten]; Joh. Wilh. Furchheim „Musikalische Tafelbedienung“ 1674 [5st.] und desselben „Auserlesenes Violinexercitium“ 1687 [Sonaten nebst ihren Arien, Balladen, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giquen (fünf Partien)]; J. G. Ahle „Instrumentalische Frühlingsmusik“ 1695—96 und Anmutige 4st. Viol da Gambenspiele 1681; Andr. Chr. Clamer, Musica harmonica 1683 [42 rariores Sonatinae instructa septem in partes sive tonos, also 7 Suiten, 4st. oder 2st.]; Joh. Melch. Cäsar Lustig, Balletten 1684 [Intraden, Allemanden, Couranten etc.]; Jac. Scheiffelhut, „Lieblicher Frühlingsanfang“ 1685 [Suiten]; Dietrich Becker, Musikalische Frühlingsfrüchte 3—5st. 1688; Dietrich Buxtehudes Trio-Sonaten [handschriftlich in Upsala, darunter: Sonate ex B con le Suite (Allemande, Courante, Sarabande, Gique)]; Sam. Bockshorn, Sonate, Capricci, Allemande, Couranti, Sarabande 1708 etc. etc.).

Wir sehen, dass Deutschlands Produktivität im 17. Jahrhundert auf dem Gebiete der Kammermusik hinter der Italiens keineswegs zurücksteht; doch ist, wie ich wiederholt bemerke, weitaus die Mehrzahl dieser Werke auch in den Mittelstimmen voll ausgearbeitet, sodass der Generalbass mitunter überhaupt fehlt oder doch fehlen könnte. Das ist teils zu erklären durch das zähe Festhalten an der alten deutschen Suitenkomposition, teils durch Rückwirkung des in Frankreich wieder aufkommenden volleren Satzes. Beruft sich doch Georg Muffat im Vorwort seines Florilegium I (5st. Suiten für Streichinstrumente mit Continuo) ausdrücklich auf die Lullysche Manier und Fr. Erh. Niedt gab 1708 zu Kopenhagen 6 Suiten unter dem Titel „Der deutsche Franzose“ (!) heraus.

Um 1700 bekommt die Litteratur in mancher Beziehung ein anderes Aussehen, da allmählich die Klavierlitteratur sich in den Vordergrund drängt (d'Anglebert, Couperin, Rameau, Kuhnau), und die Musik für instrumentale Ensembles sich bestimmt in solistische und wirkliche Orchesterwerke scheidet. Die erstere Strömung wurde um die Mitte des Jahrhunderts so stark, dass das Klavier auch als mitwirkendes Instrument eines Ensembles schliesslich einen ausgearbeiteten Part erhielt, d. h.

dass der Generalbass eines Tages einfach antiquiert wurde (zuerst in J. S. Bachs 6 Sonaten für Violine und Klavier [c. 1720], 4 Sonaten für Flöte und Klavier, 3 Sonaten für Gambe und Klavier und 1 Suite für Violine und Klavier sowie in allen seinen Klavierkonzerten, die ja ebenfalls eine unerhörte Neuerung waren; vereinzelt steht daneben Rameau mit seinen Pièces de clavecin en concert 1741. An J. S. Bach knüpfen Mozart und Haydn und alle späteren, welche die Reform vollendeten, an). Die Unterscheidung von Solo und Tutti reicht übrigens im praktischen Gebrauche wahrscheinlich weit ins 17. Jahrhundert zurück; wenigstens finden sich vereinzelte Hinweise in den Stimmen älterer Werke (bereits 1624 bei Stefano Bernardi im Continuo: „Canti Soli", „Canto Solo" etc. und „Tutti" unterschieden!); doch gebührt Giuseppe Torelli der Ruhm, die Form des Concertis (im modernen Sinne) erfunden zu haben, und zwar mit seinen Concerti grossi für 2 virtuos behandelte Soloviolinen mit Begleitung des Streichorchesters (1709 von Torellis Bruder Felice herausgegeben; Torelli selbst starb 1708). In Torellis früheren Werken bedeutet der Name Concerto anscheinend nur die reichere, virtuose Behandlung der Instrumente. (Op. 2, Concerto da camera a 2 Violini e B. 1686; Op. 4, Concertino per camera a Violino e Violoncello, o. J.; Op. 5, Sinfonie a 3 e Concerti a 4, 1692 und Op. 6, Concerti musicali a 4, 1698).

Bekanntlich fand Torelli in Corelli seinen ersten Nachfolger in der Komposition der Concerti grossi mit Erweiterung des Concertino, d. h. der Soloinstrumente auf 3, nämlich 2 Violinen und Violoncello (XII Concerti grossi 1712). Eins der Torellischen Concerte (D-dur) ist in Partitur abgedruckt bei Wasielewski „Die Violine im 17. Jahrhundert" und mit ausgearbeitetem Generalbass herausgegeben von Gustav Jensen, leider mit Ignorierung des Viola-Parts (London, Augener & Cie.). Corellis sämtliche Werke gab Chrysander mit Joachim in Partitur heraus (daselbst).

Die Trio-Sonate steht nun um 1700 in höchster Blüte und zwar sowohl als Kirchensonate, wie als Kammersonate. Von deutschen Komponisten ist hier als merkwürdig hervorzuheben Heinr. Joh. Franz von Biber, dessen Trio-Sonaten c. 1690 unter dem Titel „Harmonia artificio — ariosa diversimode accordata et in septem partes vel Partitas distributa a 3" erschien. Biber schreibt für die beiden Violinen resp. die Violine und Bratsche, in der 7. Suite die beiden Viole d'amore raffiniert schwer, so-

fern er mit alleiniger Ausnahme der 3. Suite (in D) die Instrumente abweichend stimmen lässt (Scordatura). Ein Beispiel mag das erläutern; der Anfang der 4. Suite sieht so aus:



d. h. die Violine ist b es′ b′ es″, die Bratsche in es b es′ b′ gestimmt, der Spieler aber soll greifen als wenn die Stimmung die allgemein übliche wäre, sodass das Ganze so klingt:



Diese Scordatura-Künste waren damals bei den deutschen Geigern (z. B. Strungk) sehr beliebt. Uebrigens sind Bibers Trio-Sonaten inhaltlich ziemlich öde. Ohne Zweifel hat Ferd. David mit der Auswahl seiner C-moll-Violinsonate einen besonders glücklichen Griff gethan.

Es seien zunächst noch eine Anzahl Komponisten von Trio-Sonaten angeführt, welche um 1700 schrieben: Henry Purcell, 12 Sonaten f. 2 V. u. BC. (1683) und 10 f. 2 V., Vc. und G.-B. (1697); Domenico Zanetti, Op. 1, Sonate da chiesa a 3 (1689); Antonio Caldara, zwei Hefte Trio-Sonaten (c. 1690); Giov. Mar-

tino Ruggeri, Op. 2, Scherzi geniali (10 3st. Kammersonaten, 1690), Op. 3 und 4, Sonate da chiesa a 3 (1693, 1697); Antonio Veracini, Op. 1, Sonate a 3 (c. 1690); Giov. Bianchi, Op. 1, 12 Sonate a 3 und Op. 3, 6 Sonate a 3 (c. 1690); G. B. Gigli (il Tedeschino) Sonate da chiesa e da camera a 3 (1690); Joh. Pachelbel „Musikalische Ergetzung" (Suiten f. 2 V. u. B., 1691); Fr. C. Belisi, Sonate a 3 (1700); B. Gio. Laurenti, Concerti a 3 (1720); C. A. Marini, Balletti, Correnti, Gigla e Minuetti a 3 (1692); Phil. Heinr. Erlebach, 6 Sonaten f. V., Gamba und BC. (c. 1695); G. Buoni, Op. 2, Sonate da chiesa a 3 und Op. 3, Sonate a 3 (c. 1695); Bern. Tonini, Op. 2, Sonate da chiesa a 3 (1695) und Op. 4, Sonate a 2 V., Vc. e BC. (c. 1700); Joh. Ravenscroft, Triosonaten (1695); Bart. Bernardi, Op. 2, 10 Sonate a 3 (1696); Ben. Vinacesi, „Sfere armoniche ovvero Sonate da chiesa" für 2 V., Vc. und BC. (1696); G. Taglietti, Op. 2, 6 Concerti und 4 Sinfonie a 3 (1696); Dom. della Bella, 12 Sonate a 3 (c. 1700); Tom. Albinoni, Op. 1, 12 Sonate a 3, Op. 3, 6 Balletti a 3 (1700), Op. 8, 12 Balletti a 3; Gius. Jacchini, Op. 2, Sonate a 3 e 4, Op. 4, Concerti per camera a 3 e 4 (1701); Gasp. Gasparini, Op. 2, Sonate a 3 (c. 1700); Gius. Valentini, Op. 3, 12 Fantasie a 3, Op. 1, 12 Sinfonie a 3, Op. 5, 12 Sonate (auch Concerti grossi Op. 9 und 10); Joh. Christ. Schickhardt, Op. 4—7 und 9—11, Sonaten für 2 Flöten mit Bass (c. 1700); Buonporti, Op. 1—2, Sonate a 3; Joh. Chr. Pez, Op. 1, Sonate a 3 (1700); Pietro Alberti, Op. 1, Sonate a 3 (1701); Joh. Jac. Stupan von Ehrenstein, Rosetum musicum (6 Trio-Suiten, 1702); Ant. Ziani, 6 Triosonaten (c. 1703); Dom. Gabrieli, Op. 1, Balletti, Gighe, Concerti e Sarabande (f. 2 V., Vc. und BC. 1703); Sam. Rud. Behr, Musicalia (Couranten, Menuetten, Passepieds etc. a 3, 1703); Franc. Manfredini, Op. 2, Sinfonie da chiesa a 3, 1709, Op. 3, Concerti a 2 Violini; M. Mascitti, 6 Sonaten f. V. m. BC. und 6 Triosonaten (1706); Elias Brunmüller, Op. 1, Sonate f. 1 u. 2 V., Vc. und BC. (1709); Nic. Haym, Sonate da camera (2 V. u. BC., c. 1710); M. P. de Montéclair, 6 Sonate da camera f. 2 V. m. BC. (c. 1710); Lor. Balli, Op. 3, Triosonaten (c. 1710); Servaas de Konninck, Triosonaten; Jacob Riemann, Op. 3, Triosonaten (c. 1710); G. Ph. Telemann, 42 Triosonaten (MS. in der Kgl. Bibliothek zu Dresden); Joh. Chr. Pepusch, Op. 3, 6 Triosonaten, Op. 7, 12 Sonaten für V., Flöte und BC. (c. 1710); Albicastro, Sonate a 3, Op. 1, 4, 8 (c. 1720); J. J. Fux, Triosonaten (je eine in Dresden und Berlin); Evaristo dall'Abaco,

Op. 3, 12 Sonate da chiesa e da camera (c. 1720); Seb. Bodinus, Musikalisches Divertissement 1726; G. Tartini, Op. 3, 6 Triosonaten (c. 1730); G. Pergolesi, Triosonaten (MS. in Dresden); Leon. Leo, Triosonaten (dgl.); N. Porpora, Op. 2, Sinfonie da camera a 3 (1736); Ant. Vivaldi, Op. 1, 12 Triosonaten (1737); J. S. Bach, je eine Triosonate für 2 Viol. und GB., 2 Flöten und GB. und Flöte, Violine und GB.; G. Fr. Haendel, Op. 2, 6 Triosonaten (1732) und Op. 5, 7 Triosonaten (1735); W. A. Mozart, 5 Sonate da chiesa für 2 V. und Orgel (BC); P. Locatelli, Op. 5, 6 Triosonaten f. 2 V. und BC.; J. M. Léclair, Triosonaten, Op. 4, 6, 8, 13; Fr. Geminiani, 18 Triosonaten; C. Ph. Em. Bach, Trios f. 2 V. und BC. (2 gedruckt, viele andere in Abschrift verbreitet); Joh. Ph. Kirnberger, Trios f. 2 V. und Bass; G. B. Sammartini, 12 Trios dgl.; G. Pugnani, 3 Opera Triosonaten.

Diese Aufzählung ist keineswegs vollständig, aber doch wenigstens geeignet, einen genügenden Begriff von dem kolossalen Umfang der Triosonaten-Litteratur zu geben, zu welcher thatsächlich alle bedeutenderen Meister der Epoche beigesteuert haben. Natürlich sind die Werke nicht gleichwertig, aber eine Menge geistvoller Ideen und eine Fülle interessanter motivischer Arbeit liegt zur Zeit ungenutzt in den Bücherschränken, der Zeit harrend, wo fleissige Studierende ihnen einen Tag der Auferstehung bereiten. Zu den besten Arbeiten gehören die Abacos, denen noch die Schneidigkeit und harmonische Herbheit der Corelli-Epoche eignet, aber sogar zu noch grösserer Bestimmtheit der musikalischen Logik gesteigert. A b a c o, d e n h e u t e n i e m a n d m e h r k e n n t, w i r d a l s e i n e r d e r e r s t e n w i e d e r z u n e u e m L e b e n e r s t e h e n. Von liebenswürdigem Reize sind die Triosonaten Tartinis, um die sich bisher noch niemand bekümmert hat, während seine Solosonaten mehrfach neu bearbeitet wurden. Die Verlagshandlung H. Beyer & Söhne, welche meine Bearbeitung des ganzen Op. 8 Tartinis herausgeben wird, veröffentlichte die Partitur der 1. Triosonate als Beilage dieses Aufsatzes in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik“ (1897). Man wird daraus ersehen, dass das Genre der Triosonaten sich durch mehr als $1^1/_2$ Jahrhundert einen eigenartigen Charakter gewahrt hat. Da diese Sonaten leicht spielbar sind, so ist auch Musikfreunden Gelegenheit gegeben, den grossen Geigerfürsten in seinen Werken kennen zu lernen.

Die Triosonate verschwand natürlich mit der Entstehung

des Klaviertrios (Haydn, Mozart), doch kann dieses eigentlich nicht als sein vollständiger Erbe angesehen werden; vielmehr wurzelt ebensowohl das Streichquartett in der Triosonate, da dasselbe durch Füllung der Mittellage mittels der Bratsche den Continuo entbehrlich machte. Gar manches Klaviertrio des vorigen Jahrhunderts zeigt noch deutliche Spuren der Technik der Triosonate (Terzen zwischen Violinmelodie und Klaviermelodie, Unisono des Cello mit dem Klavierbass u. s. f.), aber die Triosonate hatte sogar ihre besonderen Vorzüge, ihre charakteristische Wirkung, welche keine der an ihre Stellen getretenen Kunstgattungen vollständig ersetzt. Darum: lassen wir die Triosonaten nicht in den Schränken vermodern, sondern spielen wir von ihnen, wessen wir habhaft werden können, um die wertvollsten Perlen der Vergessenheit zu entreissen!

Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform.

(1895)

Unter Sonate versteht die heutige musikalische Aesthetik eine cyklische (mehrsätzige) für ein Soloinstrument oder ein Ensemble mehrerer Instrumente geschriebene Komposition (in letzterem Falle gewöhnlich nach der Anzahl der beteiligten Instrumente Duo, Trio, Quartett, Quintett etc. oder, wenn für volles Orchester, Symphonie genannt). Die jetzt übliche Zahl der Sätze der Sonate ist drei oder vier, und zwar ist der erste Satz gewöhnlich ein weiter ausgeführtes Allegro in der weiterhin zu erörternden im engeren Sinne sogenannten „Sonatenform", der zweite ein je nach dem Umfange in der einfachen zweiteiligen „Liedform" (mit oder ohne variierte Wiederholungen) oder nach Art des „Rondo" (mehrmalige Abwechslung eines Hauptthemas mit Zwischenthemen) oder ebenfalls in der Sonatenform aufgebautes Adagio oder Andante (der sogenannte „langsame Satz"), der dritte (bei vieren) ein tanzartiges Stück (Menuett oder Scherzo) in der zweiteiligen oder der erweiterten Liedform (ohne oder mit Trio) und der Schlusssatz wieder ein Allegrosatz, entweder in der Stimmung dem ersten verwandt und ebenfalls in der Sonatenform, oder aber leichter gewertet und dann die Rondoform vorziehend. Abweichungen von dieser Ordnung sind zwar nicht selten; es giebt viele nur zweisätzige Sonaten (z. B. Beethovens Sonatinen Op. 49, aber auch desselben grosse Sonaten Op. 79 Fis-dur und Op. 111 C-moll), auch wird die Vierzahl häufig überschritten (z. B. in Schumanns Es-dur-Symphonie und Beethovens Cis-moll-Quartett); die Norm aber ist durchaus die Drei- oder Viersätzigkeit. Neben der Sonate hält sich heute noch eine in der Regel mehr als viersätzige cyklische Form unter dem Namen Suite und Serenade, deren Sätze im allgemeinen weniger breit angelegt sind und die einfachen Formen

vorziehen (Airs, Tänze, Märsche mit und ohne Trio), die Suite meist im Anschluss an den Usus der Zeit vor Mozart mit Aufnahme von Sätzen in fugierter Schreibweise und mit Bevorzugung von Tanztypen älterer Art, wie Gigue, Bourrée, Gavotte, Rigaudon, Passepied etc. Den eigentlichen Bestand der Suite zur Zeit Bachs und Händels bildeten die vier Tanztypen: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue; etwa eingeschobene andere Sätze traten zwischen Sarabande und Gigue als sogenannte Intermezzi (Air [varié], Menuett, Bourrée etc.); vor der Allemande erschien oft noch ein Praeludium (Préambule, Toccata) oder eine Ouverture, bestehend aus einer pathetischen Einleitung, einem fugierten Hauptteil und einem an die Einleitung wieder anknüpfenden Schluss. Sämtliche Klaviersuiten und Partiten J. S. Bachs wie auch die Händels wahren streng diese Ordnung, welche durch die französischen Lauten- und Klavierkomponisten der Zeit gegen Ende des 17. Jahrhunderts sich festgestellt hatte. Auch die um 1700 geschriebenen Sonate da camera, auch Balletti genannt, für Violine mit Generalbass, desgleichen die Kammersonaten à 3 (2 Violinen mit Generalbass) oder (seltener) à 4 (2 Violinen, Viola und Generalbass) oder gar à 5, desgleichen die Kammerkonzerte (Concerti grossi da camera) haben diese Suitenform (Biber, Reinken, Muffat, Corelli, Steffani, Marcello, Vivaldi, Geminiani, Veracini, Abaco, Albinoni etc.). Auch zwei als „Sonaten" bezeichnete Klavierwerke J. S. Bachs sind solche Suiten, eine vollständige in A-moll (mit einem aus Adagio, Fuge, Adagio bestehenden Praeludium, also wiederum einer „Ouverture" vor der Allemande), und eine ebenso angelegte in C-dur, die aber nur bis zur Allemande existiert (offenbar ein Fragment). Der Name Sonate bezieht sich bei diesen beiden Werken unzweifelhaft auf den ersten Satz, oder ist um dieses Satzes willen den Werken beigelegt, da derselbe eine Sonate im engeren älteren Sinne ist. Auch die Partiten J. S. Bachs könnten darum Sonaten heissen, und seine Orchestersuiten, in welchen übrigens die in den Klaviersuiten als Intermezzi nur nebenbei zugelassenen Sätze die vier Stammsätze teilweise verdrängen, beginnen ebenfalls mit solchen Ouverturen.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts unterscheiden die Komponisten auf den Titeln ihrer Werke die Sonata da camera (eben die Suite, das Balletto) von der erheblich älteren Sonata da chiesa (Kirchensonate), welche letztere niemals die Namen

von Tänzen in den Ueberschriften der einzelnen Sätze aufweist; nicht ganz allgemein, aber doch gegen Ende des 17. Jahrhunderts überwiegend, ist auch die Zahl der Sätze der Kirchensonaten eine kleinere (oft nur drei). Die nähere Betrachtung des Inhaltes erweist freilich, dass auch die Kirchensonaten doch Sätze enthalten, welche die Ueberschrift von Tanznamen sehr wohl gestatteten; insbesondere fehlt in der Epoche Corelli-Bach-Händel nur wenigen eine echte richtige Gigue, auch Sarabanden und Allemanden sind vielfach unverkennbar, wenn auch der Komponist — wohl geflissentlich — in den meisten Fällen die für die Tanzstücke selbstverständliche Reprise meidet (manchmal fehlt aber auch diese nicht). Ein wesentlicher Bestandteil der Kirchensonate ist aber der Kammersonate durchaus fremd, nämlich der im fugierten Stile gearbeitete Hauptteil (Allegro). Dieser fugierte Teil bildet auch den Schwerpunkt der französischen Ouverture, welche seit dem Ende des 17. Jahrhunderts (Muffat) gern der Suite als Einleitung vorgesetzt wird, so eine Verkoppelung der beiden Arten der Sonate herstellend, welche schliesslich zur vollständigen Aufhebung der Unterscheidung führte. Die französische Ouverture (wie sie in Lullys Opern sich ausgebildet) und die italienische Sinfonia (die Operneinleitung der neapolitanischen Meister), welche letztere aber mit dem fugierten Satz beginnt, einen kontrastierenden langsamen in die Mitte stellt und mit einem dritten schnellen Teile schliesst, sind nur zwei Spezialanwendungen einer bis ins Ende des 16. Jahrhunderts zurückreichenden Form, welche von Anfang an die Namen Sonata oder Sinfonia oder aber (am häufigsten) Canzon da sonar führt. Das Charakteristikum dieser Form ist die Mehrgliedrigkeit (bezüglich Tempo und Takt), aber mit direkter Verbindung der Teile, ohne die Sonderung in selbständig geschlossene Teile, welche der fast gleichzeitig (1617) in Deutschland entstehenden Tanzsuite eigentümlich ist.

Die moderne Sonate wurzelt, wie wir nach diesem kurzen Rückblick bereits zu verstehen beginnen, mit ihrer Mehrsätzigkeit in der alten Suite und zwar der alten deutschen um 1620; die Entwickelung des Ausbaues der einzelnen Sätze haben wir dagegen anscheinend auf dem Gebiete der italienischen Sonate (Canzone) zu suchen.

Die höchst entwickelte Form für einen abgeschlossenen einzelnen Satz ist, wie bereits angedeutet, heute die im

engeren Sinne sogenannte „Sonatenform“, wie sie durch Mozart und Haydn endgiltig typisch hingestellt wurde (in den ersten Allegrosätzen ihrer Sonaten, Trios, Quartette, Symphonien etc.). Dieselbe stellt einem weit ausgeführten Hauptthema nach mehr oder minder umständlicher Modulation ein im Charakter verschiedenes zweites Thema in einer nahe verwandten Tonart gegenüber (Dominante oder Parallele; nur selten kommen entferntere Verwandte zur Geltung, macht sodann in der Tonart des zweiten Themas einen oftmals breit angelegten Schluss, welcher ermöglicht, den damit beendeten ersten Teil in seiner Totalität zu wiederholen; dieser „Reprise“ folgt die sogenannte „Durchführung“, welche der Regel nach keine neuen Materialien bringt, sondern die Motive der beiden Themen frei verarbeitet und neu kombiniert und dabei die Haupttonart geflissentlich meidet, welche erst nach endlich erfolgter Rückmodulation (dem „Rückgange“) wieder mit dem Hauptthema einzutreten hat und diesmal auch das zweite Thema in ihren Bannkreis zieht, so dass der dem Schlusse des ersten Teiles analog gebildete Schluss des ganzen Stückes ungezwungen in der Haupttonart stattfindet. Diese eigentliche „Sonatenform“ ist sozusagen ganz von selbst allmählich unter den Händen Haydns und Mozarts zu ihrer jetzt allgemein anerkannten, stereotypen Anlage gekommen, indem diese Meister der modulierenden Schlusspartie des ersten Teils der lange vor ihnen allgemein üblichen, zweiteiligen (Lied-) Form mehr und mehr Gewicht verliehen, so dass, ohne dass sie selbst damit etwas Neues zu schaffen beabsichtigten, aus der Wendung zur Dominant- oder Paralleltonart, deren logische Bedeutung viel frühere Meister längst intuitiv erfasst hatten, eine breite Festsetzung in diesem neuen Gebiete wurde, wobei sich schliesslich durch natürlichen symmetrischen Aufbau ein förmliches zweites Thema herauskrystallisierte. Dieser Prozess war ein so ganz allmählicher und zunächst von ästhetischem Raisonnement wohl ganz unbeeinflusster, dass es noch Sonaten genug in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts giebt, die in keinem Satze ein eigentliches zweites Thema haben, während anderseits schon viel früher (z. B. bei Locatelli) vereinzelte Fälle nachweisbar sind, wo das zweite Thema voll entwickelt dasteht. Die vorher allgemein übliche Form für weiter ausgesponnene Sätze (Allegrosätze von Konzerten, Sonaten etc.), soweit dieselben nicht Fugen sind, ist nämlich eine letzten Endes doch auf die Fugen-

form zurückweisende, bei der das eine und einzige Hauptthema im Verlaufe des Satzes in einer grösseren Anzahl verwandter Tonarten vorgeführt wird (Dominante, Parallele, Parallele der Dominante, Subdominante, auch wohl Parallele der Subdominante), abgelöst durch freie Episoden von grösserer oder kleinerer Ausdehnung, deren einige gelegentlich auch mehr oder minder getreu transponiert verwertet werden, aber ohne Anspruch auf thematische Bedeutung. In den Konzerten sind diese Episoden das Evolutionsfeld für das Soloinstrument (so z. B. in Antonio Vivaldi's u. a. Violinkonzerten, in J. S. Bachs Orgel- und Klavierkonzerten, aber auch noch seiner Söhne Ph. Emanuel, Friedemann und J. Christian Klavierkonzerten). Von der durch die französischen Klavierkomponisten in Gang gebrachten Rondoform unterscheidet sich diese „Konzertform" sehr wesentlich, da im Rondo das Hauptthema in der Haupttonart bleibt und nur durch immer neue Gegenthemen abgelöst wird. Jene, das Hauptthema nach Fugenart, aber ohne eigentliche Fugierung (nämlich ohne wechselndes Hervortreten der beteiligten Stimmen mit dem Thema) durch mehrere Tonarten führende Konzertform reicht mit ihren Wurzeln zurück bis in die ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts, wo die ersten Solo-Violinsonaten geschrieben wurden. Sie findet sich andeutungsweise bereits in Biagio Marinis Op. 8 (1626, z. B. in der 4. Sonate für Violine allein, A-moll), erheblich fortentwickelt bei Mauritio Cazzati, dem Lehrer G. B. Vitalis (z. B. in der zweiten Violinsonate vom Jahre 1648, wo die Solovioline das sechs Takte lange Thema nacheinander in D-dur, A-dur und E-dur vorträgt, während der Bass nur die Anfangstöne gelegentlich imitiert). Auch Marco Uccellini benützt dieses Mittel der Entwickelung (vgl. das erste Allegro seiner ersten Sonate v. J. 1642), noch mehr der Brüsseler Organist Nicolaus a Kempis, einer der genialsten Instrumentalkomponisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vgl. Nr. 11 seiner Sinfonie [Violinsonaten] vom Jahre 1644). Zieht man in Betracht, dass für die Canzon per sonar, oder wie man sie bald kurzweg nannte, Sonate, zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Fugierung mindestens eines Hauptteils durchaus selbstverständlich war, so musste der Versuch, die Melodieführung der Canzone auf ein einziges Soloinstrument mit nur stützendem Bass zu übertragen (nach Art der gleichzeitig oder wenig früher aufblühenden vokalen

Monodie) naturgemäss darauf führen, dieser einen Stimme allein eine Art Fugenarbeit zuzuweisen. Damit ergab sich eine neue erweiterte Bedeutung des Begriffes „Thema“ (Thema nicht nur als charakteristisches, melodisch-rhythmisches Motiv, sondern als Komplex einer in sich geschlossenen Ausführung einer Melodie bis zur Länge eines Satzes, einer Periode, mit samt dem harmonischen Apparat der Begleitstimmen), welche bald geschätzt und nun auch auf Ensembles übertragen wurde, für welche seine Entstehungsursache nicht zutreffend war; dieselbe musste für die weitere Entwickelung der Technik des Aufbaues im grossen von ausschlaggebender Bedeutung werden, und führte direkt zu der kurz erläuterten „Konzertform“, welche erst durch die Haydnsche „Sonatenform“ antiquiert wurde. War dagegen das gewählte Thema kurz, nur ein prägnantes Motiv, so ergab sich ebenso natürlich bald ein Abweichen von der Imitationsordnung der Fuge, d. h. eine Nachahmung in anderen Intervallen als denen der Quinte und Quarte. So finden wir bereits bei G. B. Riccio Nr. 1 der Sonaten von 1620, allerdings vereinzelt) die heute allgeläufige Sekundsteigerung (Imitation eine Stufe höher) und bei G. B. Fontana (in seiner 5. Sonate für Violine allein, c. 1625) die sofortige Beantwortung des Themas in der Parallele. Die Mehrzahl jener frühesten Solosonaten lässt übrigens den Bass, auch wenn er nicht gestrichen oder geblasen, sondern nur auf dem „Instrument“ (Clavicembalo, Theorbe, Chitarrone) ausgeführt wird (natürlich mit akkordischer Füllung im Anschluss an die Bezifferung [Basso continuo]) an der Fugenarbeit partizipieren. Immerhin entwickelt sich aber durch die Notwendigkeit, in kurzen Abständen immer wieder die Führung zu übernehmen, überraschend schnell eine erhebliche Flüssigkeit in der Weiterführung der Melodiestimme, z. B. in Innocentio Vivarinos acht dem ersten Buch seiner Motetten v. J. 1620 angehängten Violinsonaten mit Continuo, deren Violinstimme auch mit Weglassung des Basses flott weiterläuft und zwar mit fortgesetzter ungezwungener Benützung derselben Motive.

Uns Heutigen wird es schwer, uns die Schwierigkeiten voll und ganz zu Bewusstsein zu bringen, mit denen die junge Instrumentalmusik jener Zeit zu ringen hatte. Denn durch eine schier unübersehbare Menge herrlicher Meisterwerke, welche fast drei seitdem verflossene Jahrhunderte angehäuft haben, sind

uns unzählige Formeln thematischen Bildens und stilgerechten Weiterspinnens so geläufig geworden, dass der stümperhafte Versuch eines heutigen Anfängers vielleicht auf den ersten Blick freier oder beweglicher erscheint, als das mühsam gefügte Werk eines gereiften Meisters jener Zeit. Bei genauerer Bekanntschaft gewinnen indes diese Erstlinge der freien instrumentalen Schöpfung immer mehr Interesse, und man entdeckt in ihnen Züge rührender Naivität und schalkhaften Humors, und auch die auf den ersten Blick steif und monoton erscheinende Figuration erweist sich bald als reich an kecken Einfällen und kühnen Neuerungen. Ein wenig Selbstentäusserung gehört freilich zu aller kritischen Betrachtung von Kunstwerken älterer Zeit; bedenken wir aber, wie schnell selbst während unserer eigenen Lebenszeit sich gewisse beliebte Formeln abnutzen, so vermögen wir mit einigem guten Willen auch den Standpunkt zu gewinnen, von dem aus uns jenes Alte als neu und interessant erscheint. Und in der That war für die Zeit um 1600 alles neu, was sich von der gemessenen Setzweise des Vokalstils irgend wesentlich unterschied. Zwar war schnelle Bewegung in Tonleiterform und allen möglichen Schnörkeln in geschlossener Sekundfolge, auch allenfalls mit Terzensprüngen, auch im Gesange damals durchaus heimisch (bekanntlich kam das „Kolorieren" der schlichten Vokalmelodien mit allerhand zierlichem Aufputz gegen Ende des 16. Jahrhunderts allgemein in Aufnahme); immerhin gab es aber doch noch genug, was sich, weil der Singstimme mehr oder minder unmöglich oder unbequem, direkt als instrumental charakterisierte, z. B. die Durchsetzung der Stimmen mit Pausen in kurzen Abständen,*) wiederholte grosse Sprünge in kurzen Notenwerten, oder das lange Aushalten von Tönen

*) Die Vokalmusik hat in der Interpunktion (Sinngliederung) des Textes zwingende Anhaltspunkte für gelegentliches Pausieren der Stimmen; die Instrumentalmusik muss sich, wenn sie nicht überkommene Formeln des Vokalsatzes einfach nachbilden will (was sie allerdings oft genug in ausgiebigem Masse gethan hat) aus rein musikalischen Gründen ähnliche Gliederungen erst schaffen. Andererseits kann aber die Instrumentalmusik, wie die Sonaten- und auch die Tanzkomponisten um 1600 schnell genug herausbekamen, durch wechselweises Abnehmen (Dialogisieren) der Stimmen in kürzesten Partikeln Pausenwirkungen erzielen, welche sich der Vokalsatz aus ästhetischen Gründen versagen muss (er kann zwar bereits im 13. Jahrhundert im sogenannten Ochetus auf diese Seltsamkeit, gab sie aber schnell wieder auf; nur im englischen Catch lebte sie länger weiter).

über die Grenze der Dauer des menschlichen Atmens hinaus etc. Hätte wirklich die Instrumentalmusik, wie man hie und da lesen kann, sich um 1600 plötzlich aus der Vokalmusik heraus entwickelt, so müsste man noch viel mehr staunen über die Schnelligkeit, mit welcher sie sich zur Selbständigkeit durchgerungen hat! Die Sache hat aber doch auch noch eine andere Seite: die Vokalmusik selbst ist gar nicht in dem Masse vom Worte abhängig, wie das die musikalische Aesthetik gelegentlich darzustellen beliebt hat; die Fortspinnung ist bei aller melodischen Zeugungskraft der Textworte doch immer nur vermittelst der instinktiv oder bewusst gehandhabten rein musikalischen Logik möglich, damals nicht minder als heute, und man braucht nur eine Messe aus der Blütezeit der Niederländer anzusehen, um sich sofort zu sagen, dass der Anteil des Wortes an der Formgebung auch in der Vokalmusik auf ein Minimum einschrumpfen kann.

Das bekannte Faktum, dass zur Ausführung der uns überkommenen mehrstimmigen Vokalwerke des fünfzehnten bis sechzehnten Jahrhunderts ganz allgemein Instrumente zur Verstärkung oder vollständig als Ersatz herangezogen wurden, beweist eigentlich gar nicht eine Abhängigkeit der Instrumentalmusik von der Vokalmusik, sondern doch nur die Gemeinsamkeit der Bildungsgesetze beider. Eine Scheidung in zwei vollständig getrennte Litteraturgebiete erfolgte erst notwendig mit dem Aufkommen des virtuosen Elements, welches seinem Wesen nach nichts anderes ist, als eine einseitige Ausbeutung spezieller technischer Fähigkeiten eines Tonwerkzeugs in Abweichung von der schlichten, rein musikalisch logischen Entwickelung (dass solche virtuosen Elemente auch einen besonderen ästhetischen Wert haben, wollen wir nicht verkennen). Es kann nicht zufälllig sein, dass gerade in die Zeit des Aufschwungs im Bau der Streichinstrumente (Ende des 16. Jahrhunderts) auch der Aufschwung der Instrumentalmusik fällt. Und so haben wir denn zu konstatieren, dass gegen Ende des 16. Jahrhunderts ziemlich plötzlich eine reiche Litteratur instrumentaler Komposition auftaucht, und zwar speziell für Streichinstrumente. Eine kleine Anzahl früherer Werke beweist ja, dass auch schon vorher mehrstimmig direkt für Instrumente komponiert wurde; so, ausser gesangsmässig fugierten Ricercaren von Buus (1547), Willaert (1549) u. a., besonders einige

Sammlungen von Tanzstücken für 4—6 Instrumente aus den Jahren 1529 und 1530, herausgegeben von Pierre Attaignant in Paris (Pavanen, Gaillarden etc., ohne Nennung der Komponisten) und ähnliche aus den Jahren 1551, herausgegeben von Tielmann Susato zu Antwerpen, und von 1583, herausgegeben von Pierre Phalèse zu Antwerpen (Pass'emezzi, Pavanen, Gaillarden etc., ebenfalls ohne Nennung der Autoren). Der Fortschritt von den erstgenannten zu der letzteren Sammlung ist unverkennbar, wenigstens sofern die Stücke der späteren Sammlungen länger und auch in der Stimmführung komplizierter sind; die schönsten, kräftigsten Nummern birgt jedoch die Sammlung von 1530. Erstaunlich ist aber der Abstand zwischen allen diesen Stücken und den nach 1600 wie Pilze aus der Erde schiessenden deutschen Tanzkompositionen. Diese sind nicht mehr anonym, sondern tragen die Namen anderweit bestens accreditierter Tonsetzer: Val. Hausmann, L. Hassler, Melchior Franck, J. Ghro, B. Fritsch, Val. Otto, Joh. Staden, J. H. Schein, Er. Widmann, S. Scheidt, Chr. Demantius etc. Zeitlich fällt diese ansehnliche Litteratur zusammen mit den ersten italienischen Canzonenwerken für mehrere Instrumente, nämlich denen der beiden Gabrieli (1597 bis 1615), ferner denen von Cl. Merulo, Adriano Banchieri, L. Viadana und der hochbedeutsamen Sammlung von Canzonen verschiedener Autoren von Adr. Rauerij v. J. 1608. Den Produktionen beider Länder gemeinsam ist die Vollstimmigkeit des Tonsatzes; doch gehen die Deutschen nicht über sechs Stimmen, während Giovanni Gabrieli sogar eine Sonate für 22 Instrumente herausgab und mit Vorliebe achtstimmig schreibt. Aber welch ein Unterschied im Charakter der deutschen und der italienischen Werke! Ich möchte sagen, kaum zu irgend einer Zeit hat sich der Nationalcharakter frappanter in der Musik enthüllt, als hier. Glänzender sind wohl hie und da G. Gabrielis vielstimmige Sätze, aber an Ernst und Würde, Tiefe des Gehalts, Solidität der Faktur sind ihm die deutschen Meister entschieden überlegen. Angesichts solcher Sätze wie der Pavanen Francks, Ottos, Scheins, Scheidts etc. wird niemandem beifallen, zu glauben, eine solche Schreibweise sei plötzlich ums Jahr 1600 in Deutschland vom Himmel gefallen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat man aber auch in Italien so gut wie in den transalpinen Ländern fleissig die in Drucken von Petrucci (1508 für Laute) Gardano (1551 und

1553) u. m. verbürgte Pavana oder Paduana (die ja doch wenigstens dem Namen nach unweigerlich aus Italien stammt) weiter kultiviert, aber ihr Charakter verblasste und ist im Passamezzo kaum mehr wieder zu erkennen, während er im Norden sich mehr und mehr nach Seite des Pathetischen hin vertiefte, indessen auch dort für die an Stelle des alten Paduaners getretenen leichter beschwingten, zur Zeit fürs Tanzen gebrauchten Tanzweisen neue Namen aufkamen (in Deutschland: Tanz, in Frankreich: Allemande, Branle). So wurde besonders in Deutschland der Name Paduana oder Pavana allmählich zur Bezeichnung eines Charakterstücks von ganz bestimmter Haltung (durchaus seriös, manchmal pathetisch oder grandios, immer sehr gemessen und langatmig), das aber keineswegs mehr zum Tanzen bestimmt war. Der Pavane gesellten schon die Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts gern als Zwillingsschwester eine Gaillarde, welche die Motive der Pavane in bewegterem Tempo im Tripeltakt reproduzierte (die Pavane steht stets im geraden Takt). Das erweisen zwar zufällig die Sammlungen Attaignants und Phelèses nicht, wohl aber die Lautenwerke derselben Zeit (z. B. das Wolf Heckels v. J. 1562, das dem Paduaner seinen „Saltarello dazu“ nachschickt), und gleichermassen finden wir bei den deutschen Meistern um 1600 die Pavanen und Gaillarden meist paarweise geordnet. Mit dem Aufkommen der scharfen Unterscheidung zwischen den älteren und neueren Typen der Tänze gingen aber nun allmählich die deutschen Komponisten dazu über, das Prinzip der Verwertung derselben musikalischen Idee im Rahmen der verschiedenen Tanzcharaktere auch auf die neueren Typen auszudehnen. Im grossen Massstabe brachte dasselbe zuerst der Leipziger Thomas-Kantor Joh. H. Schein in seinem 1617 erschienenen „Banchetto musicale“ für fünf Streichinstrumente zur Geltung, dessen hundert Stücke aus zwanzig fünfsätzigen **Suiten** der Ordnung: Paduana, Gaillarde, Courente, Allemande, Tripla bestehen, deren jede dieselbe Tonart festhält und dieselben Motive durch alle fünf Sätze variiert. Diese Neuerung fand schnell Verbreitung und Nachahmung. (P. Peurl 1620, Joh. Schop 1633, A. Hammerschmidt 1646, Hans Hake 1648, Joh. Neubauer 1649, Nic. Hasse 1656, Cl. H. Abel 1674 etc.).

Wie ist nun aber die merkwürdige Thatsache zu erklären,

dass Italien sich gegenüber der in Deutschland geschaffenen Tanz-Suite zum mindesten bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus entschieden ablehnend verhielt? (Tarquinio Merula mit seinen „Canzoni ovvero Sonate concertate per chiesa e camera" inauguriert 1637 zuerst die Namenunterscheidung der Kammer- und Kirchensonate; doch enthält das Werk noch keine aus mehreren selbständigen Sätzen bestehende Tanzsuite, sondern nur einzelne Tanzstücke; erst Biagio Marinis Op. 22 [„Sonate da chiesa e da camera" 1655] bringt einige mehrsätzige Balletti, das zweite bestehend aus: Entrata [Grave c], Balletto [Allegro c], Gagliarda [$^3/_2$], Corrente [$^3/_4$] und Pretirata [c]. Die eigentliche Aera der wirklichen Kammersonate scheint aber in Italien ein Deutscher eröffnet zu haben, nämlich Joh. Rosenmüller mit seinen „11 Sonate da camera". Venedig 1667 [Ordnung der Sätze: Sinfonia, Allemande, Corrente, Ballo, Sarabanda]). Und wie erklärt es sich andrerseits, dass die Deutschen trotz des regen Verkehrs mit Italien, wohin die deutschen Musiker zu den beiden Gabrieli und nachher zu Frescobaldi pilgerten, gegenüber der Instrumentalcanzone bezw. Sonate der Italiener zunächst so auffallend spröde waren, während sie doch die anderen Neuerungen der Italiener begierig aufgriffen? Nur eine Erklärung ist möglich, nämlich die, dass man bezüglich des Inhalts einen prinzipiellen Unterschied zwischen den italienischen und deutschen Instrumentalwerken dieser Zeit nicht anerkannte, dass aber die Deutschen dem Flickwesen der italienischen Canzone die Scheidung der Suite in einzelne für sich abgeschlossene Sätze vorzogen. Denn — und damit kommen wir endlich dazu, die wahre Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform zu erkennen und zu definieren: die Tanztypen sind auch der italienischen Canzone um 1600 nichts weniger als fremd, und die aus Teilen und Teilchen verschiedenen Charakters und verschiedener Bewegungsart zusammengestückte Sonate oder Canzone der Gabrieli, Banchieri, Merula, Frescobaldi, Guami, Grillo, Maschera, Antegnati, Luzzaschi, Chilese, Massaini und wie sie alle heissen, ist nichts anderes als der Versuch der Gewinnung einer grossen Form durch unmittelbare (pausenlose) Verkettung und wechselnde Vorführung der verschiedenen vorher selbständig ausgebildeten Typen, aller-

dings nicht nur der Tänze (Pavane, Gaillarde, Intrada, Passemezzo und Corrente), sondern auch des Ricercar, der fugierten Setzweise. Man kann jede beliebige Canzone dieser Zeit, sofern sie nicht etwa ein ganzes Ricercar ist (wie die Canzonen A. Gabrielis vom Jahre 1571) ohne Mühe in ihre Elemente zerlegen und dieselben einzeln als dem Gaillarden-, Pavanen-, Correnten-Typus etc. zugehörig klassifizieren. Die buntgestaltige, vielgliedrige, wiederholt die Taktart wechselnde Canzone (und nur diese ist von dem älteren Ricercar wirklich verschieden) ist also nichts anderes als eine Parallelbildung der deutschen Tanzsuite, lässt aber zu Gunsten der breiteren Entfaltung des dem Ricercar entlehnten Elements die einzelnen Tänze weniger zur Entfaltung kommen.

Die Deutschen zogen es also, bis auf vereinzelte Ausnahmen, zunächst noch vor, die Sondertypen getrennt weiter zu pflegen und durch grössere Ausdehnung der Sätze innerlich auszubauen. In welchem Masse ihnen das gelang, möge man aus den kunstvoll durchgearbeiteten Pavanen der Zeit um 1617 ersehen. Michael Prätorius bestätigt (Syntagna III S. 189—90) ganz ausdrücklich die Gleichwertigkeit der Pavane mit der Symphonia und die der Gaillarde mit dem Ritornello, als Zwischennummern zwischen Vokalsätzen in der Kirche, und vermeldet auch, dass man solche Sätze ohne Skrupel auf die Orgel brachte. Zum Teil mag die Renitenz der deutschen Instrumentalkomponisten gegen die Canzone der Italiener auch dem Generalbass gegolten haben, welcher nach 1615 in Italien gar bald die Mittelstimmen aus der Komposition ganz verdrängte. Während derselbe bei Banchieri und den Meistern der Rauerijschen Sammlung noch ein „Basso seguente“ ist, d. h. ein Bass, der die jeweilig tiefste Stimme fortlaufend wiedergiebt und eine akkordische Begleitung beim Einstudieren oder auch zur Verstärkung bei der Aufführung durch die (spärliche) Bezifferung mehr ermöglicht als bedingt, ist bereits bei Biagio Marini (1617), Franc. Turini (1621), S. Rossi (1623), Fontana (c. 1625), Farina (1626), Frescobaldi (1626) etc. zu einem unentbehrlichen Surrogat geworden, das an Stelle der ausser Funktion gesetzten Violen die Verbindung zwischen den beiden hochliegenden Violinstimmen und der tiefliegenden Bassstimme zu bewerkstelligen hat.

Eine wertvolle Errungenschaft der italienischen

Canzone gegenüber der älteren Praxis des Ricercar und auch der Tanzkomposition ist aber die Auffindung des seither unverändert in höchstem Ansehen gebliebenen Prinzips der Abrundung eines grösseren Musikstücks durch Zurückkommen des Endes auf das thematische Material des Anfangs (A-B-A). Während das ältere Ricercar entweder ganz nach Art des imitierenden Vokalsatzes eine grössere Anzahl verschiedenartiger Themen (wie sie dort das Auftreten neuer Textesworte natürlich anregt) nacheinander durch die Stimmen führt, oder aber sich auf die gründliche Durcharbeitung eines einzigen beschränkt, wird es für die Canzone schnell gebräuchlich (wie dieselbe sich auch im übrigen gliedern mag), einen Anfangsteil von beträchtlicher Ausdehnung am Ende getreu oder mit verwechselten Stimmen wiederzubringen. Dergleichen ist der Tanz-Komposition noch lange Zeit durchaus fremd. Pavane und Gagliarde sind zwar regelmässig dreiteilig, aber der dritte Teil greift nicht auf den ersten zurück; in der Pavane steigern der zweite und dritte Teil nur mehr und mehr das figurative Element, die ganze Komposition befindet sich also bis ans Ende in fortgesetzter positiver Entwickelung, und nur durch die Wiedererreichung der Ausgangstonart wird eine Art Kreislauf hergestellt. Gerade dadurch aber, dass die Tanzkomposition innerhalb der einzelnen Tänze noch keine Wiederkehr von Themen kennt, ist sie auf eine rein musikalisch logische Weiterspinnung angewiesen, welche für die Förderung der Technik des Instrumentalsatzes von höchster Bedeutung werden musste. So bildet sich denn gerade auf dem Gebiete der Tanzkomposition zuerst eine gewisse Norm für die Bewegung der Modulation aus. Es ist ja uns Heutigen klar, dass die Wegwendung von der Haupttonart die Spannung erhöht und die erwartete und schliesslich erfolgende Wiederfestsetzung der Haupttonart das Interesse lebendig erhält und zugleich dem Ganzen eine natürliche Abrundung giebt. In den Tänzen des 16. Jahrhunderts ist die Modulation noch ziemlich unbestimmt. Bei M. Franck (1603—1604) finden wir dagegen bereits ziemlich feststehend die Praxis, dass in der Pavane, Intrada und Galliarde der erste Teil in der Haupttonart schliesst, der zweite in der Dominante oder Parallele, der dritte wieder in der Haupttonart, und die wenigen Ausnahmen bestätigen nur die Regel. Bei J. Ghro (1604) kommen zwar noch einige durch

die Modulationsordnung der Kirchentöne zu motivierende Abweichungen vor; weitaus die Mehrzahl offenbart aber ganz deutlich das moderne Modulationsprinzip. In erhöhtem Masse gilt das für B. Fritsch (1606), Valerius Otto (1611), Barth. Prätorius (1616), und voll entwickelt steht der Usus da bei Georg Engelmann (1616), Joh. H. Schein (1617) und allen späteren. Bei den Italienern dieser Zeit herrscht in der Modulation noch grossse Unsicherheit, entweder ein immer wieder Zurückfallen in die Haupttonart bei allen Teilschlüssen oder aber ein planloses Herumirren auf den Stufen des diatonischen Systems. Selbst Frescobaldi macht hierin keine Ausnahme und auch der in seinen Themen so geistreiche, humorvolle Tarquinio Merula (1637) kann zu einer rechten Vorwärtsentwickelung der Modulation nicht kommen. Erst bei Mauritio Cazzati (1642), N. a Kempis (1644), Legrenzi (1655), G. B. Vitali (1667) etc. treffen wir mehr und mehr auf eine zielbewusste Modulationsordnung, d. h. zu einer Zeit, wo der deutsche Einfluss auf die Weiterentwickelung nicht mehr in Abrede zu stellen ist. Die Pavane verschwindet nun dem Namen nach gänzlich aus der Litteratur, ebenso die Galliarde (Wolfgang K. Briegel [1652] ist, soviel mir bekannt, der letzte, der diese beiden Tanzarten kultiviert) und wir treffen sowohl in der italienischen als der weiter folgenden deutschen und französischen Kammersonate (Partite, Suite) nur mehr die neueren Tänze Allemande (Balletto Allemanno), Courante, Sarabande, Gigue und allmählich immer mehr neuere (Canarie, Gavotte, Loure etc.).

So sehen wir denn Italiener und Deutsche auf verschiedenen Wegen demselben Ziele zustreben, nämlich der Gewinnung grösserer Formen durch einheitliche Verknüpfung des Mannigfaltigen. Bei dem älteren, die Taktart nicht ändernden Ricercar (Willaert, Bus, A. Gabrieli) ist die vom Vokalsatz entlehnte Aneinanderhängung von Durchführungen verschiedener, zumeist nicht hinlänglich gegeneinander kontrastierender Motive von einer auf die Dauer ermüdenden Monotonie, die auch durch den vereinzelt schon von Buus (1547) gemachten Versuch, durch Beschränkung auf nur ein Motiv eine grössere Einheitlichkeit zu erzielen, nicht gemindert wurde, da der Mangel einer die Spannung erhaltenden kräftigen Modulation die lange Ausdehnung dieser Stücke nicht berechtigt erscheinen liess. Versuche, wie die Oratio Vecchis in seiner vierstimmigen Fan-

tasia v. J. 1600 durch Einschaltung eines Mittelteils, der nach Art der Galliarden-Variation der Pavane dasselbe Thema im Tripeltakt verarbeitet, das Interesse neu zu beleben, beweisen nur, dass man diesen Mangel wohl empfand. Er ist ein Symptom des Umschwungs der künstlerischen Anschauung, welcher um diese Zeit (die beiden Grabieli, Merulo, Banchieri u. a.) darauf brachte, heterogene Typen in der mehrgliederigen Canzone zu vereinigen, also die Mannigfaltigkeit auf Kosten der Einheitlichkeit zu steigern. In der deutschen Tanzsuite ist die Mannigfaltigkeit durch die verschiedenen Typen der einzelnen Tänze garantiert, innerhalb der einzelnen Tänze durch die Nichtanwendung der Fugierung die Hervorbringung immer neuer Motive gewährleistet, die Einheitlichkeit aber durch die freie Nachbildung des motivischen und harmonisch-modulatorischen Verlaufs der ganzen Pavane im Rahmen des Galliarden-, Allemanden- und Courantenrhythmus gewonnen. Die Variationenform kultivierten allerdings auch die Italiener schon früh, aber ohne Wechsel der Taktart, zunächst ziemlich verschwommen im Passemezzo (schon 1583), der den ungefähren Inhalt des Hauptteils immer wieder mit geringfügigen Veränderungen der Figuration wiederholt, aber ohne rhythmisches Leben (fortgesetzt gleiche Notenwerte in der Oberstimme), interessanter in einigen „Sonate“ betitelten Sätzen Salomon Rossis (1642) und B. Marinis (1655), in der Form der Ciacona (obstinater Bass) zuerst bei Tarquinio Merula (1637) und Marco Uccellini (1642 Bergamasca); durch diese Arbeit über einem festliegenden Thema wurde indes nur die Beweglichkeit und Vielgestaltigkeit der Figuration gefördert, die Erkenntnis der Bedürfnisse der Modulation dagegen eher gehemmt. Die auf den Anfangsteil zurückgreifende Canzone und Sonate, wie sie bereits A. Gabrieli versuchte (unter dem Namen Ricercar schon 1587), kommt der Erkenntnis des erweiterten Sinnes des Themas wieder auf andere Weise näher. G. Gabrieli in seiner achtstimmigen Canzone im neunten Kirchenton bringt sogar in sechs Teilen nur zwei Themen, nämlich jedes Thema, das erste fugierte, wie das zweite galliardenartige, je dreimal: aber gerade hier fehlt wieder ganz die Vorwärtsbewegung der Harmonie, der Aufschwung in der Mitte. Erst durch die Aufnahme dieses den deutschen Pavanenkomponisten zu verdankenden Gestaltungsmittels in die einzelnen Teile der Sonate erstarkt allmählich diesen grösseren Bildungen das Rückgrat.

Der keckere Wurf der Themen, wie er seit dem Eintreten der Violinisten selbst in die Reihe des Komponisten (Biagio Marini 1617) mehr und mehr bemerkbar wird, scheidet nun immer schärfer die Instrumentalmusik von der Vokalmusik, und mit G. Legrenzi, G. B. Vitalti, Antonio Veracini, G. B. Bassani, Giusep. Torelli, Arc. Corelli, H. Biber etc. gelangt die Sonatenlitteratur für Violine oder mehrere Streichinstrumente mit Continuo auf den Gipfelpunkt ihrer Entwickelung. Bach und Händel bieten auf diesem Gebiete nichts Neues mehr, sondern füllen nur die feststehenden Formen mit schwerwiegendem Inhalt, und erst mit der Beseitigung des Generalbasses durch Haydn kommt wieder ein neues Ferment in die Instrumentalmusik, welches die schönsten Blüten des 18. Jahrhunderts, das Streichquartett und die moderne Symphonie zeitigte.

Die Söhne Bachs.

I. Philipp Emanuel Bach.

Obgleich der 1885 gestorbene fleissige Musikschriftsteller K. H. Bitter, welcher 1875—82 preussischer Finanzminister war, ein zweibändiges Werk über „K. Ph. Em. Bach und W. Friedmann Bach und deren Brüder" geschrieben hat (1868), so ist doch die Stellung dieser jüngeren „Bäche" in der Musikgeschichte noch keineswegs hinlänglich geklärt. Ueberschätzung auf der einen, Unterschätzung auf der anderen Seite trüben noch das Bild. Leider kann auch ich noch nicht versprechen, hier Wandel zu schaffen und Endgiltiges über die effektive Bedeutung der Söhne Bachs für die Entwickelung der neueren Kunst, speziell die Instrumentalmusik der Epoche Haydn — Mozart — Beethoven festzustellen: dazu würden jahrelange Spezialstudien gerade über diese Frage gehören, für welche mir meine anderweiten Arbeiten nicht die Zeit lassen. Doch ist mir immerhin einiges aufgefallen, was ich nicht für mich behalten will, sondern als Anregung zu vertieften Arbeiten nach dieser Richtung hier mitteile.

Phil. Emanuel Bach war bekanntlich bei Lebzeiten berühmter als sein grosser Vater, und Haydn sowohl wie Mozart haben ausdrücklich anerkannt, dass sie ihm viel verdankten, sozusagen seine Schüler waren. Die Anregungen, welche sie aus seinen Werken erhielten, waren unzweifelhaft hauptsächlich solche für die Kultivierung einer sich von der älteren strengen Polyphonie abwendenden freien Schreibart, des sogenannten „galanten Stils", besonders für Klavier. Diesen hat aber freilich Emanuel Bach nicht aufgebracht, ja man kann nicht einmal behaupten, dass er ein besonders hervortretender Repräsentant desselben gewesen wäre. François Couperin, Domenico Scarlatti und J. Ph. Rameau sind darin seine Vorgänger und — es wäre unrecht, es in Abrede

zu stellen — ihre Werke haben der Zeit besser widerstanden als die Emanuel Bachs. Scarlatti hält sich sogar mit einer Anzahl seiner einsätzigen Sonaten auch noch heute auf dem Repertoir der Klavierspieler und muss für einen Klassiker erklärt werden, d. h. für einen Komponisten, dessen Werke nicht ganz veralten können, weil sie einen Typus in vollster Reinheit repräsentieren, den zu studieren auch heute noch der Mühe verlohnt. Rameau ist wohl mehr in Vergessenheit geraten als er verdient und dürfte in der Folge wieder mehr bemerkt und geschätzt werden, wenn die beiden Neuausgaben, welche die letzten Jahre gebracht haben, die meinige (die Klavierwerke, im Verlag von Steingräber) und die Pariser von Saint-Saëns bekannter geworden sind. Couperin erscheint gegenüber beiden etwas kleinlich und verschnörkelt, liegt für uns schon hinter Sebastian Bach zurück und hat kaum Aussicht auf neues Leben. Aber ähnlich muten uns heute auch die Klaviersachen Philipp Emanuel Bachs als veraltet an, so dass sie ausserhalb des Rahmens eines historischen Konzerts kaum mehr möglich sind.

Seltsam muss es scheinen, wenn man in einem Buche, wie dem Bitterschen, welches doch ein Denkmal für Bachs Söhne sein soll, von Abschnitt zu Abschnitt immer wieder auf Resumées stösst, welche Philipp Emanuel Bach eigentliche Bedeutung, seinen Werken Anspruch auf dauernde Wirkung absprechen; nur für seine Klavierwerke begeistert sich Bitter beinahe so warm wie Bachs Zeitgenossen (besonders Cramer) und erweckt dadurch in dem nicht historisch geschulten Leser das unbehagliche Gefühl des Nicht-recht-mit-könnens, da nun einmal die Thatsache nicht aus der Welt zu schaffen ist, dass die ewigen stereotypen Halbschlüsse nach jeder Gruppe von wenigen Takten und die ebenso stereotype Manier der Auszierung der Melodie uns nicht mehr behagen. Auch die grosse Dürftigkeit des Klaviersatzes wirkt bei der Mehrzahl von Emanuel Bachs Stücken abschreckend, und es gehört ein gut Teil Willen dazu, sich dennoch eingehend und andauernd mit denselben zu beschäftigen und dadurch erst einmal das Niveau zu gewinnen, von welchem aus eine Würdigung des Detail allein möglich ist. Bitter versucht allerdings nachzuweisen (S. 72 ff.), dass Emanuel Bachs Sonaten und Rondos für Klavier allein nicht ohne harmonische Füllung gemeint sind, da eine solche seinerzeit geläufig war, unterlässt aber nicht, eine Stelle aus Emanuel Bachs Selbstbiographie anzuführen, welche doch die Hinzufügung voller

Harmonie bedenklich erscheinen lässt: „Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren (vor 1773) dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier ohngeachtet des Mangels an Aushaltung soviel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen." Ich glaube, dass Bitters Versuch, den Sinn dieser Stelle dahin auszudeuten, dass man nur nicht „zu viel" hinzufügen dürfe, nicht glücklich ist; bedenkt man, dass die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine Unmenge Duos für 2 Flöten oder 2 Violinen, für Flöte und Violine, Violine und Viola etc. in Druck gebracht hat, so kann man sich der Einsicht nicht wohl verschliessen, dass es sich in diesen dünnen, gleichsam nur skizzierten Sätzen um eine Geschmacksrichtung handelt, der wir heute ziemlich fremd gegenüberstehen: dass man wirklich mit einer hübschen Melodie zufrieden war, deren harmonischen Sinn eine magere Begleitstimme nur eben ahnen liess. Ich bin fest überzeugt, dass Stücke wie das Rondo:



wirklich so gemeint waren, wie sie da stehen. Rochlitz („Für Freunde der Tonkunst" IV), fast noch ein Zeitgenosse Emanuel Bachs, spricht sich dahin aus, „manche Stelle, die für unsere Gewöhnung zu leer klingt, harmonisch auszufüllen", giebt aber eben damit zu, dass sie zu ihrer Zeit nicht ausgefüllt wurden.

Hat man sich mit der Dünnheit des Klaviersatzes bei Phil. Emanuel Bach erst abgefunden, so wird man allerdings bei näherer Bekanntschaft seines Reichtums an originalen Einfällen und Feinheiten der Harmonieführung inne und begreift, warum die Zeitgenossen ihn hochschätzten; aber man begreift auch den Mozart in den Mund gelegten Ausspruch: „Freilich, was er macht, damit kämen wir nicht aus; aber wie er's macht, darin kommt ihm keiner gleich!".

Vielleicht thut man aber unrecht, Emanuel Bach in erster Linie als Klavierkomponisten zu betrachten. Sein „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" ist ja keine Klavierschule heutiger Art, auch keine Schule der Klavierkomposition,

sondern vielmehr ein Lehrbuch des Accompagnements, der Begleitung am Klavier; und wenn er diesem Werk einen grossen Teil seines Ruhmes verdankt, so haben wir wohl Ursache, uns die Werke näher anzusehen, in welchen das Klavier mit anderen Instrumenten zusammenwirkt, also seine Trios und Konzerte. Von letzteren habe ich eine Anzahl in Bearbeitung für zwei Klaviere herausgegeben (Verlag von Steingräber), aber die Partie des begleitenden Streichorchesters kenntlich erhalten: diese Konzerte munden uns bereits viel besser als die Klaviersoli, weil der mangelnde Vollklang des Klaviersoloparts durch das Streichorchester (und das begleitende zweite Cembalo) ersetzt wird. Zwei dieser Konzerte (G-dur und C-moll) sind bereits früher bei Cranz in Hamburg in Stimmen neugedruckt. Von Emanuel Bachs Trios ist noch keins neu gedruckt (eins für 2 Violinen und Basso continuo erscheint demnächst bei Augener in London mit von mir ausgearbeiteter Klavierpartie; von einem besonders schönen in G-dur für 2 Violinen und Cello [mit Bezifferung] besitzt Herr Albert Fuchs in Dresden das Manuskript [angeblich autograph]).

Von Emanuel Bachs Orchestersymphonien sind vier 1776 für 12 Instrumente geschriebene im Jahre 1780 bei Schwickert in Leipzig gedruckt, eine derselben (D-dur) ist auch in neuer Ausgabe bei Breitkopf & Härtel erschienen. Dieselben sind freilich den gleichzeitigen Haydnschen nicht ebenbürtig, doch reich an harmonischen Finessen. Zu den Orchestersymphonien rechnet Bitter auch 6 im Jahre 1773 geschriebene „Sinfonien“ a 2 Violini, Viola obligata e Basso (I G-dur $^4/_4$, II G-moll $^3/_4$, III C-dur $^3/_4$, IV A-dur $^4/_4$, V H-moll $^4/_4$ und VI E-dur $^4/_4$). Bitter bemerkt darüber (I, S. 242): „Bach hatte diese für den oft genannten Baron van Swieten komponiert. Bei der Abfassung derselben sollte er sich, wie Reichardt, der damals in Hamburg war, erzählt (Allg. Mus.-Ztg. 1814), nach der Bestellers Wunsch ganz gehen lassen, ohne auf irgend welche Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen. Diese Sinfonien wurden, ehe Bach sie abschickte, im Hause des Professors Busch probiert. Reichardt berichtet darüber, dass man mit Entzücken den originellen kühnen Gang der Ideen und die grosse Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen gehört habe. ‚Schwerlich ist je eine musikalische Komposition von höherem, keckerem humoristischeren Charakter einer genialeren Seele entströmt.‘ Die Partitur derselben wird in dem v. Swietenschen

Nachlass befindlich gewesen sein. Wohin mag sie alsdann gekommen sein?"

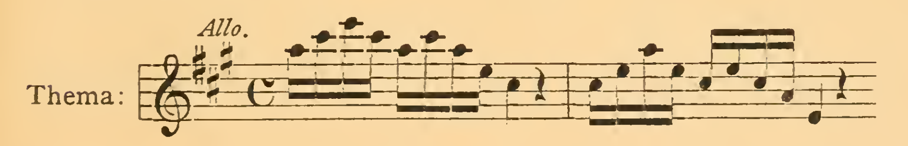
Wohin van Swietens Partitur gekommen ist, weiss ich nicht. Wohl aber habe ich eine Abschrift in Stimmen von zweien dieser „6 Sinfonien" vom Jahre 1773 gefunden, die sich aber als richtige Streichquartette herausstellten, wie solches schon van Swietens Bestellung vermuten lässt. Unter zerstossenen und verstaubten Bündeln alter Musikalien der Leipziger Thomasschule, deren Durchsicht mir durch die Herren Direktor Prof. Jungmann und Kantor G. Schreck freundlichst gestattet wurde und deren mir übertragene Katalogisierung noch manche andere Schätze ans Tageslicht bringen wird, fand ich in bester Erhaltenheit zwei Hefte mit den Aufschriften:

No. 1. Sinfonia a 4 voci. Violino Imo Violino IIdo Viola Basso dal Sig. C. F. E. Bach Maestro della Capella in Hamburgo.



Prezzo 1 Thlr. Trovano da Christiano Godofredo Thomasio Candidato de Leggi e Musico in Lipsia.

No. 4. Sinfonia a 4 voci etc. (ebenso)



also (auch in der Numerierung stimmend) unzweifelhaft die erste und vierte der „Sinfonie a 4" v. J. 1773. Da der Rechtskandidat Thomasius jede Kopie einer solchen Sinfonie für einen Thaler verkaufte, so werden davon sicher noch mehr angefertigt worden sein, und ich hoffe, auch die anderen vier Quartette Ph. E. Bachs noch wiederzufinden.

Wenn ich auch im Hinblick auf die herrlichen Schätze, welche Haydn, Mozart und Beethoven der Kammermusiklitteratur geschenkt haben, nicht die Hyperbel Reichardts unterschreiben kann, so muss ich doch gestehen, dass ich beim Spartieren der Stimmen und nachfolgendem Durchspielen der-

selben in meiner nächsten Kammermusikübung aufs höchste überrascht war durch den echten Quartettstil, die kecke Erfindung und feinsinnige Durchführung besonders des G-dur-Quartetts. Angesichts dieses Quartetts muss man freilich ohne Reserve zugestehen: Haydn ist der Geistesvater Phil. Emanuel Bachs. Denn wenn auch Haydns erste Quartette viel früher geschrieben sind als diese Bachschen, so ist doch im Hinblick auf Haydns ausdrückliches Geständnis, dass er E. Bach viel verdanke, nicht daran zu mäkeln, dass der Mann, welcher diese Sachen geschrieben, wohl durch früher geschriebene auch schon früher befruchtend auf Haydns Genie wirken musste. (Bitter verzeichnet vom Jahre 1741 eine Sinfonie für Streichquartett G-dur $^4/_4$!) Ich freue mich, der musikalischen Welt hiermit zunächst das G-dur-Quartett zurückgeben zu können, ein Werk, welches die Quartett-Vereinigungen ohne Besinnen sofort ihrem Repertoire einverleiben werden.

II. Friedemann Bach.

Wie ich schon andeutete, behandelt Bitter die Brüder Phil. Em. Bachs äusserst stiefmütterlich, auch Friedemann, den er indessen doch auf dem Titel neben Emanuel besonders nennt und im 2. Bande sogar mit einem Porträt persönlich vorführt. Freilich ist ja das, was über seine bürgerliche Existenz zu sagen wäre, unerquicklich genug. Der Mangel an gutem Willen zu geregelter Berufsthätigkeit — angeblich ja eine Kardinaleigenschaft des Genies — war bei Friedemann Bach so stark entwickelt, dass er nach Verscherzung einer guten Brotstelle mehr und mehr verkam und schliesslich im Elend starb. Dass aber Friedemann Bachs erhaltene Kompositionen so ganz ignoriert werden, will mir doch nicht wohl zu der hohen Meinung stimmen, welche sein Vater, seine Brüder, seine Zeitgenossen und auch alle diejenigen von ihm haben, welche heute über ihn schreiben. Friedemann Bach ist 74 Jahre alt geworden; in Anbetracht einer so langen Lebensdauer (sein grosser Vater lebte nur 65 Jahre!) und im Hinblick auf die allen Bachs und nach der Ueberlieferung nicht zum mindesten Friedemann eigenen Leichtigkeit im Schreiben, ist die geringe Zahl der auf uns gekommenen Erzeugnisse seiner Feder kaum zu begreifen. Bitter bringt kaum 100 Werke zusammen, darunter viele, die Friedemann, wenn nicht in wenigen Stunden, so doch sicher in wenigen

Tagen niedergeschrieben haben wird. Vielleicht liegt in dem Umstande, dass fast nichts von seinen Sachen gedruckt wurde, die Erklärung für seinen „Mangel an Fleiss". Gedruckt sind: ein Orgelkonzert in D-moll, 8 Fugen und 12 Polonaisen für Klavier und 2 Klaviersonaten (D-dur und Es-dur, 1745, 1748 [1768]). Man tadelte an Friedemanns Klaviersatz, dass er zu schwer sei, ein Vorwurf, den wir freilich heute nicht verstehen, besonders wenn wir an seines Vaters ungleich schwerere Schreibweise denken. Jedenfalls hat aber Friedemann darunter zu leiden gehabt, dass die Zeitgenossen die Eigenartigkeit seiner Begabung nicht verstanden und nicht würdigten. Der Einwand, dass Friedemann zu stark an dem streng polyphonen Stile festgehalten habe, dessen letzter und grösster Repräsentant sein Vater war, ist ganz ungerechtfertigt, wenigstens für seine Instrumentalwerke. Abgesehen von der offenbar in seine frühe Jugendzeit gehörigen und unter den Augen des Vaters als Frucht strenger Studien entstandenen Suite in G-moll (vergl. meine bei Steingräber erschienene Sammlung von Klavierkompositionen von Friedemann Bach) unterscheiden sich im allgemeinen Friedemanns Kompositionen von denen Philipp Emanuels durch einen ausgesprochenen Zug von Sinnigkeit und Innigkeit, der oft genug eine melancholische Färbung annimmt; mit einem Worte: Friedemann ist der eigentliche Romantiker unter den Söhnen Bachs und erinnert manchmal sogar an Schumann. Seine Ideen sind durchschnittlich weicher, melodischer als die Philipp Emanuels, seine Diktion ist gewählter, nobler, verrät eine empfindsame, echte Künstlerseele; seine nicht in Abrede zu stellende Liebhaberei für motivische Imitation in kurzem Abstande weist zwar auf die strenge Schule hin, der er seine Ausbildung verdankt, ist aber von deren Gesetzen vielleicht noch mehr emanzipiert als der Stil Philipp Emanuels in der Mehrzahl seiner Klavierwerke. Das Friedemann vorschwebende Ideal ist offenbar die freie Polyphonie, deren Ausbildung erst dem 19. Jahrhundert vorbehalten war; der magere Klavierstil seines Bruders und der Zeitgenossen ist ihm augenscheinlich nicht sympathisch, obgleich er doch nicht ganz um denselben herumkommt. Er ist eben ein Kind seiner Zeit und strebt vergeblich, über jene Epoche der farblosen Bleistiftzeichnung hinwegzuspringen, welche für die Entwickelung des modernen freien Satzes das unentbehrliche Durchgangsstadium sein musste. So entstand in ihm ein

Zwiespalt zwischen Wollen und Können, der allein schon seine Produktivität zu hemmen geeignet war. Diese Unlust am Schaffen wurde aber gesteigert durch den Mangel an Verständnis und Anerkennung, dem seine künstlerische Richtung begegnete. Am vollkommensten gelang ihm, was er erstrebte, in seinen Klavierkonzerten, wie bereits Bitter erkannt hat. Die im Verlage von Steingräber von mir in Bearbeitung für 2 Klaviere (doch mit Kenntlichmachung der nur von Streichinstrumenten nebst einem zweiten „accompagnierenden" Klavier ausgeführten Begleitung) herausgegebenen Konzerte sind wohl geeignet, diese Behauptung zu bekräftigen und Friedemann Bach uns Heutigen näher zu bringen; das glückliche Ineinandergreifen des begleitenden Streichorchesters und des füllenden Continuo mit dem Soloklavier verhindert das Aufkommen der Empfindung der Leere und Skizzenhaftigkeit, deren man sich bei den Solo-Klavierkompositionen auch Friedemanns manchmal nicht erwehren kann. Der Satz der Soli, besonders der begleiteten, ist von überraschender Gewandtheit und von ausserordentlichem Klangreiz. Die Konzerte in A-moll, E-moll und F-dur sind auch heute des Erfolges sicher, wenn sie von einem feinsinnigen Pianisten in der Originalbesetzung (mit Streichinstrumenten und Continuo!) vorgeführt werden. Das einige Male von d'Albert mit Frau Careño öffentlich gespielte „Konzert" (richtiger „Sonate") für 2 Klaviere in F-dur ist zwar auch recht hübsch, steht aber an Feinheit der Faktur hinter dem von Streichinstrumenten begleiteten F-dur-Konzert, dessen Autograph die Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin verwahrt, zurück, dessen Anfang lautet:



Friedemann Bach ist in ganz anderem Sinne als Philipp Emanuel Kleinmaler; er würde, im 19. Jahrhundert geboren,

wohl ein Schubert oder Schumann geworden sein. Das, was seine Zeitgenossen an ihm nicht verstanden, ist für uns Heutige gerade das Anziehendste, das, was ihn aus seiner Umgebung heraushebt und zu einem Vorläufer der nach-Beethovenschen Epoche macht. Es ist sehr zu bedauern, dass der Mangel an Anerkennung Friedemann abhielt, mehr zu schreiben; freilich ist aber nicht ausgeschlossen, dass doch die Folgezeit noch Kompositionen von ihm in grösserer Zahl an den Tag bringt.

III. Christian Bach und Christoph Friedrich Bach.

Schweres Unrecht hat aber die Nachwelt dem Benjamin unter den Söhnen Bachs, dem „Mailänder" oder „englischen" Bach, Johann Christian zugefügt. Bitter thut denselben mit 9 Seiten (2. Bd. S. 140 — 149) ab, auf denen sogar noch mancherlei ihn nicht direkt Angehendes steht; nach Bitters Darstellung hat Christian „sein Talent vergeudet", zählt mit Friedemann „nicht zu denen, deren Wesen und Arbeit neue Bahnen eröffnet, neue Kunstzweige belebt, die vorhandenen höherer Vollendung, grösserer Vollkommenheit entgegengeführt hätte. Ihre Berechtigung für die Kunstgeschichte beruht vorzugsweise in ihrer Eigenschaft als Söhne eines grossen Vaters".

Ich möchte, ehe ich weiteres sage, vor allem diesen Schlusssatz umkehren und behaupten: was man Christian Bach vorzuwerfen hat, wurzelt in einer in dem Masse jedenfalls nicht zulässigen Vergleichung mit seinem Vater! Dass er, wie sich Rochlitz ausdrückt, „eine verliebte Komplexion" hatte, überhaupt Lebemann war, würde man ihm nicht so schwer zur Last legen, wenn nicht hinter ihm das ernste Bild des Vaters, des streng kirchlichen Thomaskantors und exemplarischen Familienvaters stände. Dahin zielt Bitters Bemerkung, dass Friedemann und Christian beide „dem ehrlichen Namen ihrer Familie einen ihm bis dahin unbekannten Makel aufgeheftet".

Johann Christian Bach ist 1735 geboren, also nur 3 Jahre jünger als Haydn, aber im Hause Sebastian Bachs vorgebildet — was die drei Jahre Altersunterschied sicher reichlich aufhebt! Als der Vater starb, war Christian 15 Jahre alt und ohne alle Zweifel bereits ein angehender Komponist, wie man schon daraus schliessen muss, dass ihn Philipp Emanuel zu sich nach Berlin nahm. Dass ihm des Bruders Richtung nicht zusagte,

ist im Hinblick auf seine weitere Karriere wohl begreiflich. In Berlin lernte er ein Gebiet der musikalischen Kunst kennen, auf welchem sich die Bachs noch nicht versucht hatten: die Oper; er sah, wie da die Lorbeern für die begabten Musiker wild wuchsen, und ging, kaum 19 Jahre alt, 1754 eines schönen Tags mit einer italienischen Sängerin auf und davon. Aber der Strudel der grossen Welt verschlang ihn nicht, vielmehr tauchte bereits nach wenigen Jahren der Abtrünnige als neuer Stern in Italien auf. Er hatte in Mailand eine Stellung als Domorganist gefunden, einen Dienst, der ihm Zeit genug liess, daneben schnell ein gefeierter Opernkomponist zu werden. So schnell wuchs sein Ruf, dass er bereits 1762 nach London gezogen wurde.*) Er lebte nun, wegen der Vielseitigkeit seiner Begabung allgemein angestaunt, bis zu seinem 1782 erfolgten Tode in London. Als „Signor Bach di Milano" ist er bekannt geworden, aber gewiss mit Recht nennt man ihn auch den englischen oder Londoner Bach, da er von seinen 45 Lebensjahren 20 in London gelebt hat.

Christian Bach hatte sich schnell die leichte Schreibmanier der Italiener angeeignet, ohne aber darum im innersten Wesen ganz ein anderer zu werden; es ist von dem angeerbten Gut doch noch genug in ihm erhalten geblieben, um neben seiner Thätigkeit für die italienische Oper doch das zu wirken, was ihm Bitter abspricht, die Belebung neuer Zweige der Kunst. Denn Christian Bach ist, wenn auch nicht der eigentliche Schöpfer, so doch ohne allen Zweifel einer der allerbedeutendsten Mitschöpfer des modernen Stils der Instrumentalkomposition. Das beweisen seine Klavierkonzerte, die zwar nicht so fein gearbeitet sind wie die Friedemanns, aber an melodischem Fluss und echter Natürlichkeit Friedemann ebenso wie Philipp Emanuel entschieden überlegen und oft genug Mozart ganz merkwürdig nahe stehend. Ueber seine Konzerte muss ich seine Symphonien oder wie er sie nannte Quartette stellen. Wie nämlich Philipp Emanuels Sinfonien vom Jahre 1773 ganz gewiss keine Symphonien, sondern vielmehr Quartette sind, so sind Christians Quartette umgekehrt keine Quartette, sondern Symphonien, d. h. für orchestrale Besetzung (mit Kontrabass) gedacht. Drei derselben, von denen ich

*) Vgl. Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft II, S. 401 ff.

in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig Abschriften gefunden, wird die Firma Hermann Beyer & Söhne in Langensalza in Partitur und Stimmen veröffentlichen. Man wird staunen, in wie hohem Grade dieselben Christian das Anrecht sichern, neben Haydn als Schöpfer der Symphonie genannt zu werden. Ein glücklicher Zufall fügt es, dass die drei Symphonien, die ich anführen kann, drei verschiedene Charaktere zeigen: die C-dur breit und beschaulich, die F-dur von kühnem Schwung und ausdrucksvollem Pathos, die G-dur sinnig und fein gearbeitet, fast an den Quartettstil streifend. Da auf den mir vorliegenden Abschriften Christian Bach als „Sign. Bach di Milano“ bezeichnet ist, so werden die Symphonien wahrscheinlich in die Mailänder Zeit (1754—62) gehören. Die grossen Pariser Verleger der Zeit, wo Christian Bach, Haydn und Bocherini auftauchen, bringen gleich unter den ersten Namen von Symphonie- bezw. Quartettkomponisten den Bachs. „Bach“ schlechtweg, ohne Vorname, ist damals in Paris wie in Italien und England weder Johann Sebastian noch Philipp Emanuel, sondern stes Christian Bach! Die thematische Arbeit Christian Bachs ist besonders in der C-dur-Symphonie vollständig die nachherige Haydnsche; die Sonatenform steht voll entwickelt da, und nach der Reprise folgt nicht der Vortrag des ersten Themas in anderer Tonart, sondern eine regelrechte Durchführung im besten Sinne des Wortes.

Indem ich mir vorbehalte, meine Behauptung später noch ausführlicher zu belegen, erhebe ich hiermit einstweilen einen energischen Protest gegen die Geringschätzung der Verdienste Christian Bachs. Sein lockerer Lebenswandel ist erwiesen und kann nicht in Abrede gestellt werden; aber sein künstlerisches Können war ein hochbedeutsames. Und wenn auch alles, was er geschrieben, leichter gewertet ist als die edlen unentwertbaren Gaben seines Vaters, so hat er doch gerade durch seinen Uebergang ins italienische Lager die grosse Brücke von Bach zu Beethoven schlagen helfen. Und das ist eine That, die ihm einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte sichert für alle Zeit!

Am wenigsten bekannt und genannt ist von Bachs Söhnen der zweitjüngste, Johann Christoph Friedrich, der „Bückeburger“, der 1732 geboren und 1795 gestorben und ungefähr 40 Jahre Kapellmeister am Bückeburger Hofe gewesen ist. Da sich Friedrich Bach durchaus der Schreibweise seines Bruders Philipp

Emanuel anschloss, so ist ihm keine besondere persönliche Bedeutung beizulegen, obgleich seine Begabung keine geringere gewesen zu sein scheint als die der Brüder. Seine vierhändige Klaviersonate (neugedruckt in Steingräbers Verlag) ist allerliebst, voll Humor und hübscher Klangwirkung. Vielleicht bringt eine genauere Sichtung seiner zahlreichen, aber nur in wenigen verstreuten Exemplaren mehr anzutreffenden Instrumentalkompositionen noch Material zu Tage, das ihm eine bedeutsamere Stellung anweist.*) Der gewaltige Aufschwung, den die musikalische Kunst im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts nahm, hat manchen Stern zweiter Grösse übersehen lassen, den die Morgenröte der aufgehenden grossen Sonnen Haydn, Mozart, Beethoven von der einen und die Abendröte der untergehenden Seb. Bach, Händel, Gluck von der anderen Seite überstrahlte. Die Bahnen dieser zu erforschen und ihnen ihre Stellung im Weltenplane anzuweisen, ist die dankbare Aufgabe der musikalischen „Aehrenleser“ der Gegenwart.

*) Inzwischen habe ich seine dem 1777 gestorbenen Grafen Wilhelm zu Lippe-Schaumburg-Bückeburg gewidmeten in Hamburg gedruckten 6 Quartette (mit Flöte) in der Bibliothek der Thomasschule gefunden, welche das günstige Urteil über sein Können durchaus bestätigen.

M. Ugolini de Maltero Thuringi ad M. Franciscum Culacium Polonum doctrinae suae non quidem novae attamen saepius erronee interpretatae

De cantu fractibili

brevis positio pro rudibus

decem capitibus digesta.

Caput I. Quum de contrapuncto id est nota contra notam plurimi doctores eminentissimi satis egerint, nunc nobis de cantus diminutione quae fit frangendo longas per breves vel breves per semibreves et diminutiores figuras tam rectas quam omissas breviter disserendum. Notandum prius quod semper melos primarium immutabile ac idem est habendum quoad syllabas vel neumas, quibus conficitur.

Caput II. Constat enim melos quodcunque per unum quinque modorum debere fieri de quibus tam antiquiores organistae quam recentiores discantores praecedente Franchone amplius tractaverunt. Accipiatur ergo aliquis cantus prius factus sive sumtus de cantu plano sive de aliqua cantilena vulgari nota utpote illa Josephi venerabilis: „Dies servasse" de primo modo ex omnibus perfectis:

1. 

Caput III. Quod melos optime agnoscetur, quando longa quaelibet per brevem frangatur ipsam imperficientem procedendo de modo primo per ligaturas binarias cum proprietate et perfectione ut hic:

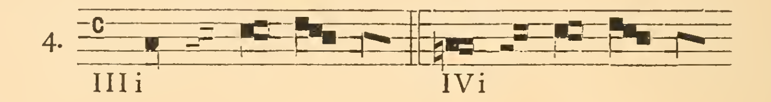
2. 

In quo attendendum quod breves provenientes ex fractione longarum praecedentium necessario sint ligandae cum longis sequentibus procreantes syllabas vel neumas quae vocantur clivi vel podati secundum descensum vel ascensum, attamen computandae existant cum longis praecedentibus in eadem perfectione.

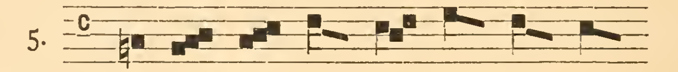
Caput IV. Ac si velis procedere de modo secundo solum adjicias unam brevem ante primam longam quo fit ut non incipiatur per longam materialem sed per ligaturam binariam. Unde patet primum modum a secundo essentialiter minime differre:



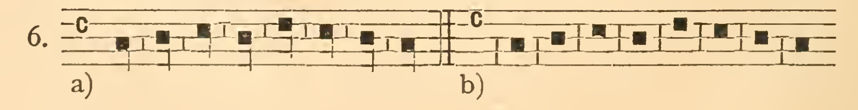
Caput V: Alio modo poterit variari melos procedendo de tertio et quarto modo per ligaturas ternarias cum proprietate et perfectione. Quae ternariae quum duabus perfectionibus aequipolleant, necessario binas longas perfectas meli simplicis complectentur ut hic:



Caput VI. Item longa quaelibet frangi potest per tres breves procedendo omnino per breves de quinto modo per ligaturas sine perfectione ut hic:



Caput VII. Quando autem more hoketi pausae id est voces omissae cantum truncant primo est distinguendum an pares vel impares cuiuslibet perfectionis voces omissae sint, quod valde differre ad cantus pulchritudinem constat quum cantus truncatus per omissionem parium non adeo videatur anhelitare quam alter truncatus per omissionem imparium:



Caput VIII. Quae truncatio in tertio et quarto modo gravius afficit melos simplex praesertim quando omittuntur voces impares.

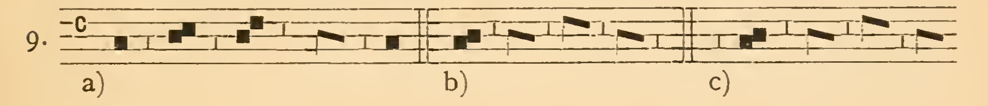
Ubi attendendum quod in his ambobus modis duae breves pro voce pari sunt accipiendae:



Et quia ut dictum in his duae breves pro voce pari computantur, rarissimo accidit ut earum una tantum omittatur ut hic:

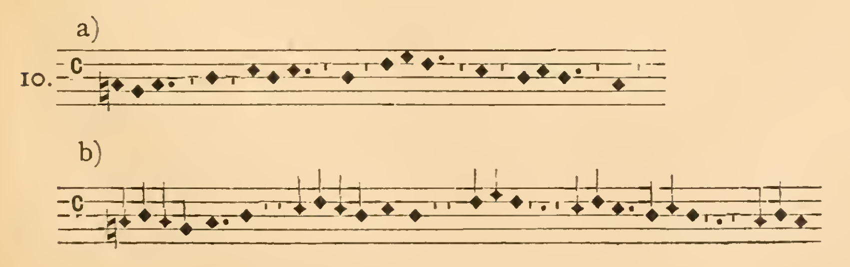


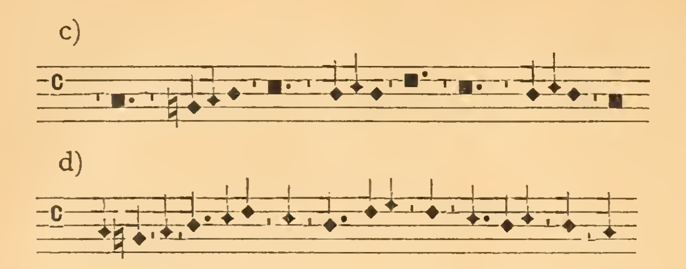
Caput IX. Crebro attamen intervenit omissio unius tantum brevis in quinto modo, cujus tres species sunt distinguendae secundum quod vel prima vel secunda vel tertia brevis uniuscujusque perfectionis omittatur ut hic:



Quod quando fit mira quadam lege syllabae quas procreaverunt modus primus ac secundus scinduntur et in contrarias syllabas conglutinari videntur.

Caput X. At semper est respiciendum ne omnino cantus natura oscuretur et pervertatur, cum prima sit lex omnis cantus fractibilis quod melos primarium perspicuum retineatur. Quamvis aliqui moderni valde adament intricationes et obnubilationes dicentes majorem redundare animi oblectationem ex recognitione meli tamquam velati per floraturas multiplicesque fractiones cum pausis obviantibus membraque scilicet syllabas dilacerantibus quam ex melo integro aperto. Quod maxime fit in melis fractis per diminutiores voces scilicet quando brevis frangatur per semibreves vel minimas ad morem modernorum in hoketis vulgaribus cum pausis semibrevibus et minimis quas suspiria ac semisuspiria nuncupant ut his patet exemplis:





Haec dicta de frangendo melo simplici aequaliter sunt adhibenda duplis vel triplis hoketorum et conductorum atque rondellorum omniumque aliarum specierum cantilenae coloratae.

Quae dicta ad praesens sufficiant quoad instructionem rudium.

Anmerkung des Herausgebers.

Der hiermit erstmalig veröffentlichte anscheinend dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts entstammende Tractat des Magister Ugolino de Maltero, dessen Name bisher ebenso wenig bekannt ist wie der seines polnischen Kollegen Franciscus Culacius, beweist, wie weit entwickelt auch im nördlichen Deutschland zu jener Zeit die musikalische Theorie war. Handelt es sich doch offenbar in demselben um nichts Geringeres, als um eine elementare Theorie der Variation, einer Kunstform, über deren so frühe Pflege alle Belege fehlen. Der Gedanke, dass eine Melodie trotz aller Umschreibungen und trotz aller Zerreissungen durch Pausen, hinsichtlich ihrer Gliederung in Motive (syllabae, neumae) unter allen Umständen gleich aufgefasst werden müsse, ist von allergrösster Tragweite und selbst für den Musiker am Ende des 19. Jahrhunderts noch belehrend. An der Hand eines einfachen Beispiels, des zur Zeit des Verfassers populären, heute sonst wohl nicht mehr nachweisbaren „Diex servasse“ eines gewissen ehrwürdigen Josephus, werden eine Anzahl figurativer Ausgestaltungsweisen von immer mehr gesteigerter Rhythmik durchgesprochen. Zur Erleichterung des Verständnisses für die mit dieser Art Litteratur weniger vertrauten Leser folge hier zunächst eine wörtliche Uebersetzung des Tractats.

Des Thüringer Mag. Ugolino de Maltero dem Polen
Mag. Franciscus Culacius gewidmete

kurze Darstellung seiner zwar nicht neuen, aber oft missdeuteten

Lehre von der Verzierung der Melodie

für Anfänger, in zehn Kapiteln.

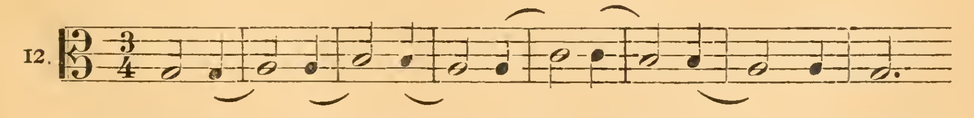
1. Kapitel. Da vom einfachen Kontrapunkt (Note gegen Note) eine grosse Zahl hervorragender Lehrmeister genügend gehandelt haben, so wollen wir hier in aller Kürze von der Verzierung des Gesanges vermittelst der Auflösung der Longa in Breves oder der Brevis in Semibreves und noch kleinere Werte, seien es Noten oder Pausen, sprechen. Da ist denn vorerst festzuhalten, dass die zu Grunde gelegte Melodie hinsichtlich der Glieder oder Motive, aus denen sie besteht, immer in gleichem Sinne verstanden werden muss.

2. Kapitel. Bekanntlich muss jede Melodie in einem der fünf Modi stehen, über welche die alten Meister des Organums und die neueren Lehrer des Déchant seit Franco ausführlich geschrieben haben.

Nehmen wir also irgend eine fertige Melodie, sei es aus dem Kirchengesange oder von einem bekannten Volksliede, z. B. das „Diex servasse" des ehrwürdigen Josephus, welches im ersten Modus mit lauter dreizeitigen Longae einhergeht:



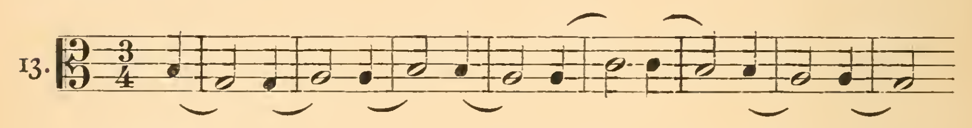
3. Kapitel. Diese Melodie wird jeder bestens wiedererkennen, wenn jede Longa durch eine ihren Wert verkürzende Brevis verziert wird, indem man die Melodie in den ersten Modus mit zweitönigen Ligaturen der Messung Brevis-Longa bringt:



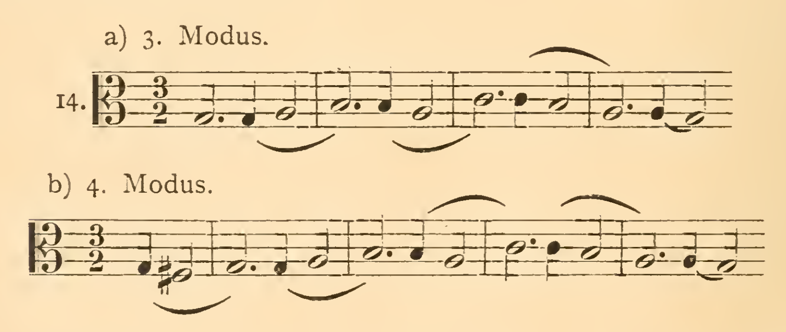
Hierbei ist zu beachten, dass die sich von der vorausgehenden (!) Longa abzweigenden Breves notwendiger-

weise mit den folgenden (!) Longae zu zweitönigen Ligaturen zusammentreten und mit denselben Motive bilden, welche je nach der Richtung der Melodie den Neumen Clivus und Podatus entsprechen, obgleich sie doch mit der vorausgehenden (!) Longae zur Einheit des Taktes zusammengehören.

4. Kapitel. Willst du aber die Melodie in den zweiten Modus bringen, so muss zu Anfang eine Brevis vor die erste Longa gestellt werden, sodass nun nicht mehr mit einer einfachen Longa, sondern gleich mit einer zweitönigen Ligatur begonnen wird. Hieraus sieht man, wie wenig sich in ihrem inneren Wesen der erste und zweite Modus unterscheiden (!!):



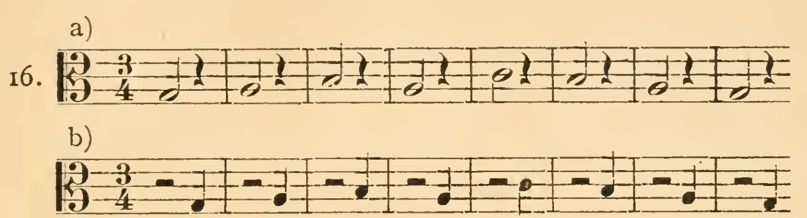
5. Kapitel. Auf eine andere Weise kann man dieselbe Melodie variieren, indem man sie in den dritten oder vierten Modus mit dreitönigen Ligaturen der Messung Brevis-Brevis-Longa bringt. Da aber dreitönige Ligaturen dieser Art der Dauer eines doppelten Taktes entsprechen, so wird jede derselben für je zwei Noten der zu Grunde liegenden Melodie eintreten (!), also:



6. Kapitel. Auch kann jede Longa in drei Breves aufgelöst werden, indem man in lauter Breves gemäss dem fünften Modus einhergeht:



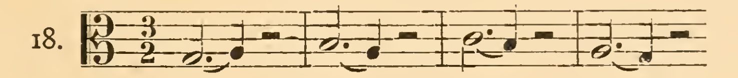
7. Kapitel. Wenn aber nach Art des Hoket Pausen die Melodie zerstücken, so ist zunächst zu unterscheiden, ob die guten oder schlechten Zeiten des Taktes ausfallen, was für die ästhetische Wirkung einen grossen Unterschied bedeutet, da der Ausfall der schlechten Zeiten nicht so atemversetzend ist wie der Ausfall der guten:



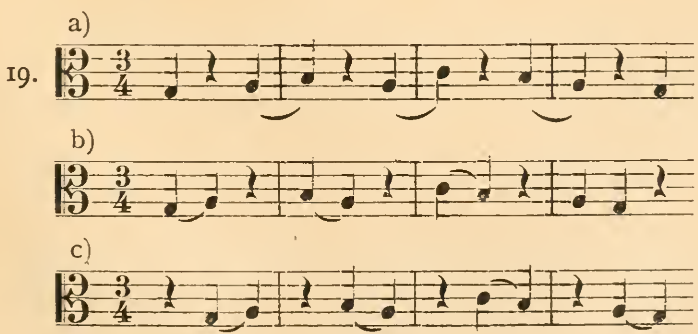
8. Kapitel. Im dritten und vierten Modus tastet solche Zerstückelung die Melodie stärker an, besonders wenn die guten Zeiten ausfallen. Dabei ist zu beachten, dass in diesen beiden Modi die beiden Breves zusammen die schlechte Zeit ausmachen (!):



Und da, wie gesagt, hier die beiden Breves zusammen die schlechte Zeit ausmachen, so kommt es nur sehr selten vor, dass eine derselben allein ausfällt:



9. Kapitel. Dagegen kommt der Ausfall nur einer Brevis oft vor im fünften Modus, für den drei Formen zu unterscheiden sind, je nachdem die erste, zweite oder dritte Brevis jedes Taktes ausfällt:



In solchem Falle (bei b und c) werden durch ein merkwürdiges Gesetz die Motive, welche der erste und zweite Modus ergaben, zerrissen, sodass die Töne sich zu Motiven abweichender Natur zusammenzuschliessen scheinen (!!).

10. Kapitel. Stets aber ist acht zu geben, dass nicht die Natur der Melodie gänzlich verdunkelt und verkehrt werde, da oberstes Gesetz aller Figuration ist, dass die Melodie deutlich erkennbar bleibe. Freilich haben die neueren Komponisten eine besondere Vorliebe für solche Verwickelungen, indem sie sagen, dass die Seele einen höheren Genuss aus der Erkennung einer durch Verzierungen und mannigfaltige Brechungen gleichsam verschleierten Melodie ziehe, in welcher Pausen den Weg kreuzen und die Melodieglieder, d. h. die Motive, zerfetzen, als aus einer unversehrten offen zu Tage liegenden Melodie. Das gilt besonders für Melodien, welche in ganz kleine Noten aufgelöst sind, z. B. wenn die Brevis in Semibreven oder Minimen geteilt wird nach Art der heute so beliebten Hoketi mit Suspirien und Semisuspirien wie in den folgenden Beispielen:



Was hier über die Verzierung einer einzelnen Melodie gesagt ist, gilt ebenso für die zweite und dritte Stimme der Hoketi, Conducti und Rondelli und aller anderen Arten rhythmisch mannigfaltiger Gesänge.

Damit sei es für heute genug zur Belehrung der Anfänger."

Wir sehen, die ursprüngliche Melodie erscheint hier zuletzt tüchtig zerzaust. Die Forderung des Verfassers, trotzdem die Motive noch ebenso zu verstehen, wie in der ersten Umgestaltung aus gleichlangen Noten in ein glatt verlaufendes trochäisches oder jambisches Metrum (Kapitel III bis IV) ist sogar für den Musiker von heute noch eine ziemlich starke Zumutung, zumal leider jede Andeutung der Harmonie oder einer Gegenstimme fehlt, welche die kompliziertern Bildungen leichter verständlich machte. Fasst man die Forderung des Verfassers buchstäblich, so sollen die Motive so gelesen und verstanden werden, wie die folgenden Klammern andeuten:



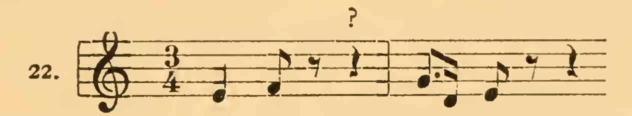


Sieht das nicht aus wie herausgeschnitten aus einer modernen „Phrasierungsausgabe"? Zwar sagt der Verfasser, dass manche Neuere an solchen Verzwicktheiten und künstlichen Verbergungen der Tonbeziehungen besonderes Vergnügen finden, scheint also diese Vorliebe nicht ganz zu teilen; aber die Möglichkeit ihrer Entstehung weist er durch vollkommen logische Steigerung der „intricationes" auf, und ein Widerspruch gegen die Darstellung selbst ist wohl kaum möglich. Freilich ist es ein weiter Weg von den Formen der Motive in Kapitel III — IV zu denjenigen in Kapitel X; aber dieser Weg liegt offen da! Gewiss wäre es einfacher, zusammenzuhören, was zusammen erklingt (vgl. die Beispiele der Kapitel VIII [a und b], IX [b und c], X [b]), was aber nach Ugolinos „positio" falsch ist, weil damit die ursprünglichen Motive verleugnet werden. Sehr wichtig ist des Verfassers Hinweis auf die innerliche Identität des ersten und zweiten Modus, d. h. allgemein ausgedrückt des trochäischen und jambischen Versmasses, welche freilich schon Franko von Cöln (Gerbert, script. III 9) deutlich genug verrät; der ebenfalls anderweit hinlänglich verbürgte Usus, in beiden Modi wie auch im 3. bis 4., die Kürzen mit den folgenden Längen zur Ligatur zu vereinigen, offenbart einen richtigen Instinkt für die Auftaktsbedeutung figurativer Werte. Dass indess die Theorie des Ugolino de Maltero nicht allerseits von seinen Zeitgenossen richtig verstanden wurde, beweist seine Klage in der Ueberschrift.

Der Handschrift nach gehört der Codex, dessen Echtheit ausser Zweifel steht (Cod. Lips. Thomas. 6. III.), in das 14. Jahrhundert. Da der Autor noch kein Wort von der imperfekten Mensur sagt, so gehört er jedenfalls in die Zeit vor Vitry und Muris; ihn viel früher zu setzen, geht aber darum nicht, weil er bereits den Ausdruck „contrapunctus" anwendet

und die Minima kennt. Hiernach mag er etwa 1320 geschrieben sein.

Angesichts so hohen Alters intentioneller Komplikationen der Figuration muss es gewiss höchst verwunderlich erscheinen, dass es noch im Jahre 1897 Leute giebt, welche nicht verstehen können, wie sie ihren Pegasus über eine Pause im Motiv hinüberspornen sollen:



Quidam editor Scriptorum de musica medii aevi, seriei de Gerbertina tertiae.

Die Leipziger Gewandhauskonzerte.

(1880.)

Die Leipziger Gewandhauskonzerte erfreuen sich eines grossen Rufes nicht bloss im Inlande, sondern überall im Auslande. Man schenkt auswärts den hiesigen Musikvorgängen eigentlich nur Beachtung, soweit sie sich auf dem klassischen Boden des Gewandhauses abspielen. Ein Blick z. B. in franzözische Musikzeitungen beweist das zur Genüge; diese registrieren einfach die Programme der Gewandhauskonzerte und kümmern sich um die sonstigen Musikthaten Leipzigs so gut wie gar nicht. Hiernach liegt der Schluss nahe, die Gewandhauskonzerte seien der Extrakt, die konzentrierte Quintessenz des Leipziger Musiklebens und die Programme derselben der beredte Ausdruck der in Leipzig herrschenden musikalischen Geschmacksrichtung. Mit einem solchen Schlusse würde man jedoch sehr fehlgehen. Zur Belehrung für Fernerstehende sei es gesagt, dass die Programme der Gewandhauskonzerte einzig von einem Direktorium (d. h. von einer Anzahl von Unternehmern, vulgo Kunstmäcenaten), nicht aber vom Dirigenten aufgestellt werden, und dass dieses Direktorium sich nicht nach dem Geschmacke des Konzertpublikums richtet, sondern seinen eigenen Weg geht und durchaus seinerseits den Geschmack des Publikums beeinflusst. Im allgemeinen ist gegen ein solches Verfahren gewiss nichts zu sagen. Vorausgesetzt, dass das massgebende Direktorium ein hervorragendes Musikverständnis besitzt, woran nicht zu zweifeln — obgleich keiner der Direktoren Musiker von Beruf ist —, vorausgesetzt ferner, dass mit Konsequenz eine bestimmte Richtung eingehalten wird, kann es gewiss nur erziehlich auf das Publikum einwirken, wenn die Aufnahme eines Stückes in das Programm eines Gewandhauskonzertes schon als ein Urteil über die Qualität und Stilart desselben aufgefasst werden kann. Das grosse Publikum hat kein Urteil und bedarf, um sich eins zu

bilden — was ja heute leider unerlässlich ist — der Anleitung und der fortdauernden Führung.

Welcher Art ist nun aber diese Führung? Ist aus den Programmen der Gewandhauskonzerte wirklich eine bestimmte, konsequent durchgeführte Richtung ersichtlich? Wir wollen versuchen, diese Frage aus den Programmen der ersten Hälfte der gegenwärtigen Saison zu beantworten, da diese geeignet sind, uns ein vollständig richtiges Bild von der Art der Zusammensetzung der Programme des Instituts überhaupt, wenigstens seit einem Lustrum, zu geben. Vorausschicken müssen wir noch einige allgemeine Bemerkungen über die Organisation des Instituts der Gewandhauskonzerte, welche das oben über das Direktorium Gesagte zu ergänzen geeignet sind. Zur Aufführung gelangen: in erster Linie Orchesterwerke, ausgeführt von dem sogenannten Gewandhausorchester, welches aber nicht ein selbstständiges, für diesen Zweck engagiertes Orchester ist, sondern einfach das Stadt- oder Theaterorchester, verstärkt durch vorgerücktere Streichinstrumentenschüler des Konservatoriums. Ferner werden Chorwerke (Oratorien, Kantaten etc.) aufgeführt, und zwar durch den „Gewandhauschorverein", mit dem es freilich schlecht bestellt ist, sodass er in den Männerstimmen immer durch den Universitäts-Gesangverein der „Pauliner" verstärkt werden muss. Zu Anfang dieser Saison war der Gewandhauschorverein sogar gänzlich aufgegeben und die „Singakademie" für die Mitwirkung bei choralen Aufführungen gewonnen worden, ein Verhältnis, das jedoch heute wieder gelöst ist zu Gunsten des wiederbelebten Gewandhauschorvereins. Endlich wird ein sehr erheblicher Bruchteil der Konzertaufführungen ausgefüllt durch solistische Leistungen der hervorragendsten Virtuosen des In- und Auslandes. Die einzige völlig selbständig von der Konzertgesellschaft engagierte Kraft ist der Kapellmeister; selbst die beiden Konzertmeister gehören auch dem Theaterorchester an. Welche Missstände daraus entstehen können, wenn ein Konzertinstitut ersten Ranges sein Orchester nicht so bezahlt, dass dasselbe als von ihm unterhalten angesehen werden kann, haben wir im vorigen Jahre erlebt, wo die Möglichkeit der Fortführung der Gewandhauskonzerte ernstlich dadurch in Frage gestellt war, dass das Orchester vom Theater bis hart an die Grenze des Erlaubten in Anspruch genommen wurde und etwa der dritte Teil der Bläser krank lag. Nichtsdestoweniger verdankt das Gewandhaus sein Renommée der vorzüglichen Schu-

lung dieses Orchesters, und wir werden a priori geneigt sein, den Schwerpunkt der Gewandhauskonzerte in die orchestralen Aufführungen zu legen, zumal, wie gesagt, die Chorverhältnisse nichts weniger als erfreulich sind. Wie wunderbar, dass bei einem so wenig festen Fundamente ein so feststehender Ruf, ja, man kann sagen die Hegemonie in musikalischen Dingen erlangt werden konnte! Entweder muss die Oberleitung eine wirklich vorzügliche gewesen sein und noch sein, oder die Wahl der leitenden musikalischen Kräfte ist eine so glückliche gewesen, dass durch diese die Erfolge möglich wurden. Gedenken wir der Namen Mendelssohn und David, so werden wir zu der letzteren Annahme hinneigen, dass nämlich die hervorragende Bedeutung der Gewandhauskonzerte ihren Dirigenten und Konzertmeistern zu verdanken ist. Da ist es denn freilich im höchsten Grade zu bedauern, dass die Konzert- und Kapellmeister nicht die eigentlich massgebenden Faktoren für die Aufstellung der Programme sind. Mendelssohns persönlicher Einfluss war freilich so gross, dass man ihn selbst als völlig selbständig betrachten konnte; jetzt liegen die Verhältnisse nicht so günstig, und etwaige Gelüste des Dirigenten, ein Werk zur Aufführung zu bringen, das er für gut hält, begegnen nur allzu häufig einem unüberwindlichen Widerstand an höchster Stelle, während umgekehrt manche aufgenommene Programm-Nummer die Billigung des Kapellmeisters nicht hat. Wir haben eine viel zu hohe Meinung von Herrn Kapellmeister Reinecke, als dass wir nicht wünschen sollten, er wäre in der Aufstellung der Programme durchaus selbständig!

Wenden wir uns der Musterung der Programme zu, so ist die gewiss erfreuliche Bevorzugung der Klassiker unserer Instrumentalmusik auf den ersten Blick ersichtlich. Von Beethovens symphonischen Meisterwerken sind uns in den ersten zehn Konzerten drei zu Gehör gebracht worden, die Eroica, die Pastoral-Symphonie und die A-dur-Symphonie. Von Mozart haben wir die C-dur-Symphonie mit der Schlussfuge, von Haydn die Es-dur-Symphonie No. 3 (Breitkopf & Härtel) gehört. Aus der nachbeethovenschen Zeit wurde Schuberts C-dur-, Schumanns B-dur- und D-moll, Brahms' C-moll-Symphonie und — Goldmarks „Ländliche Hochzeit“ aufgeführt. Wie kommt Goldmarks „Symphonie“ in diese Gesellschaft? Lässt man erst eine solche Bildergalerie unter dem Namen Symphonie im Gewandhause zu, mit welchem Rechte perhorresciert man dann die Programm-Sym-

phonien von Raff und die symphonischen Dichtungen von Liszt und Berlioz? Solche Inkonsequenzen stehen leider nicht vereinzelt da. Wir kennen eine köstliche Geschichte vom Gewandhause und der bekannten Symphonie von Joachim Raff, wollen sie aber für uns behalten, da Meister Raff uns nicht gerade beauftragt hat, sie weiter zu erzählen; nur so viel wollen wir verraten, dass Raff eine G-moll-Symphonie geschrieben hat mit verschwiegenen Ueberschriften, und dass diese G-moll-Symphonie im Gewandhause zur Aufführung gekommen ist. Dass sie aufgeführt wurde, verdankt sie aber lediglich dem Umstande, dass weder die ganze Symphonie noch die einzelnen Sätze ein übergeschriebenes Programm haben. Man perhorresciert eben die Programm-Musik oder eigentlich richtiger die Ueberschriften; zu modern kann nicht leicht ein Werk sein, wir haben vielmehr im Gewandhause schon allerlei modernstes Pathos, allermodernste Dissonanzenseligkeit kennen gelernt — wenn das Ding nur keinen Namen hat. Aber eben darum sind solche Ausnahmen wie die Zulassung der Goldmarkschen Suite äusserst verwunderlich. Ein ähnlicher Fall war vor Jahren die Aufführung von Rubinsteins „Don Quixote", von dem man auch nicht begriff, wie er über die Schwelle des Gewandhauses gekommen war, vor der so manches unschuldige Werk jahrelange Quarantäne halten muss. Vielleicht galt es, den Löwen zu zähmen, um ihn einmal in einem Abonnementskonzerte vorführen zu können. Dass die „Liebesnovelle" von Arnold Krug, welche das vorige Jahr brachte, trotz aller genrehaften Naivetät und Anspruchslosigkeit doch eigentlich auch eine Programmkomposition vom reinsten Wasser ist, scheint man ganz übersehen zu haben. Auch die dramatische Symphonie Rubinsteins ist eigentlich eine Programmkomposition, man liess sie aber wohl durch, weil schliesslich ein Zusatz wie „dramatisch" auch nicht mehr Programm ist als eroica, pastorale, pathétique. Das hat ja auch seine Richtigkeit. Die Scheide zwischen absoluter und Programm-Musik ist überhaupt ein sehr bewegliches Ding, und man thäte jedenfalls besser, wenn man einfach den Namen eines Komponisten entweder zuliesse oder ablehnte, anstatt die Werke aufzuführen, die keine Ueberschriften haben, die mit Ueberschriften aber abzulehnen. Die ganze Lächerlichkeit, man möchte sagen Kindlichkeit der Maxime tritt grell hervor, wenn man durchmustert, inwieweit einer der neuesten Lieblinge des Gewandhauses, Camille Saint-Saëns, zur Aufführung gelangt. Sein Klavierkonzert, sein Cellokonzert, sein

Violinkonzert passieren unbeanstandet, vermutlich überlässt man die Verantwortlichkeit den vortragenden Herren Virtuosen; dass man aber seine A-moll-Symphonie zulässt, während man seine Poèmes symphoniques unberücksichtigt lässt, ist wiederum nur begreiflich, wenn man die Titelscheu des Gewandhauses kennt. Denn dass Saint-Saëns mit seinen symphonischen Dichtungen glücklichere Würfe gethan hat als mit der genannten Symphonie, wird ein Unbefangener kaum bestreiten. Was weiss man im Gewandhause von der Danse Macabre, dem Phaéton, dem Rouet d'Omphale, der Jeunesse d'Hercule? Nichts. Es liegt uns ferne, es etwa für eine Pflicht des Gewandhauses erklären zu wollen, seinem Publikum eine Uebersicht über die modernste symphonische Litteratur zu verschaffen. So bedauerlich es ist, dass in Leipzig, der Centrale des Musikhandels, kein Institut existiert, das sich diese Aufgabe stellt — die „Euterpe", die zweite Konzertgesellschaft Leipzigs, könnte sich damit mehr Dank und einen besseren Namen machen als mit den, leider oft genug ungenügenden Vorführungen klassischer Werke —, so achten wir doch die Tendenz hoch, in der Musik das konservative und klassische Element zu vertreten, und wir würden das Gewandhaus nur beglückwünschen, wenn es dieses Ziel unverrückt im Auge behielte. Leider müssen wir bekennen, dass uns das Vorhandensein dieser Tendenz immer fraglicher wird angesichts des sonderbaren Gemengsels von zum Teil recht fragwürdigen Novitäten, welche sich in immer grösserer Anzahl auf den Programmen einfinden. Hier giebt es nur eine Alternative: entweder man schliesst die Komponisten, welche der klassischen Richtung nicht huldigen, überhaupt aus, oder aber, wenn man sie zulässt, so führe man sie mit den Werken vor, in denen sich ihre Individualität ganz ausprägt. Nur dadurch wird man der Bildung schiefer und falscher Urteile vorbeugen. Vor allem aber muss doch ein gewisser Plan, eine gewisse sachliche Kritik sich in der Auswahl der vorgeführten Novitäten zu erkennen geben. Was dieses Kokettieren mit den Franzosen Saint-Saëns, Lalo, Godard bedeuten soll, ist uns unverständlich, da es durchaus aus dem Rahmen der Gewandhaustraditionen herausfällt.

Gegen die in den ersten zehn Konzerten dieses Winters vorgetragenen Ouvertüren ist nichts zu erinnern. Gespielt wurden: Schumanns „Genoveva", Beethovens dritte Leonoren-Ouverture, Webers „Euryanthe", Rheinbergers „Demetrius" (neu), Franz von Holsteins als Skizze nachgelassene und von Albert Dietrich

instrumentierte „Frau Aventiure“, Mendelssohns „Fingalshöhle“, Cherubinis „Abenceragen“, Beethovens „Koriolan“, alles Werke, die auf Form halten und nicht extravagieren. Der Titel „Ouvertüre“ ist aber zugleich fürs Gewandhaus eine Passkarte für Programm-Musik, und unter diesem Deckmantel kommt manches Werk hinein, das vergeblich anklopfen würde, wenn es sich unvorsichtigerweise als „Symphonisches Tongemälde“, „Symphonische Dichtung“ oder dergleichen vorstellen würde. Ouvertüren haben nun einmal usuell Titel; sofern also nur einigermassen eine gerundete Form kenntlich ist, werden sie gespielt, sie mögen heissen, wie sie wollen. Dass dem ungeachtet keine Wagnersche Ouvertüre gespielt wird, obgleich Richard Wagner geborner Leipziger ist, versteht sich von selbst; denn das Gewandhaus ehrt viel zu sehr das Gedächtnis Mendelssohns, als dass es sich dem Verfasser des „Judentums in der Musik“ aufthun könnte. Nun, man hört ja oft genug im Theater Wagners Opern und in allen Bier- und Kaffeekonzerten die Ouvertüren und Potpourris von verschiedenartigster Qualität. Höchstens könnte man wünschen, dass die Faust-Ouvertüre einmal zur Aufführung gebracht würde. Allein wie gesagt: wir wünschen gar keine Novitäten, wir wünschen nur Konsequenz!

Die misslichen Chorverhältnisse erwähnten wir bereits. Ihnen ist es zuzuschreiben, dass wir in den ersten zehn Konzerten nur ein grösseres Chorwerk zu hören bekamen: Max Bruchs Komposition der Schillerschen „Glocke“. Das Werk ist grossartig angelegt und füllt den ganzen Abend aus. Näher auf die Komposition einzugehen, behalten wir uns für ein andermal vor. Die Glocke ist vielleicht Bruchs schönstes Werk und eine willkommene Bereicherung unserer Chorgesanglitteratur; wie sein erstes Violinkonzert zum ständigen Repertoire der Geigenvirtuosen neben Beethovens und Mendelssohns Konzert und Spohrs „Gesangscene“ gehört, so wird seine „Glocke“ künftig neben Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“, Schumanns „Paradies und Peri“ und „Der Rose Pilgerfahrt“ gewiss ein Liebling grösserer Chorgesangvereine werden. Ausser der „Glocke“ hat das Gewandhaus nur noch einmal Chorgesang gespendet und zwar eine Novität von Jadassohn, „Verheissung“, und einige Chöre aus Händels „Israel in Aegypten“. Jadassohns Werk macht keine grossen Ansprüche, ist kurz, stimmungsvoll und nicht schwer; sein Hauptwert liegt in der gut sanglichen Behandlung der Chorstimmen.

Der alte Ruhm des Gewandhauses liegt in seinen Orchesterleistungen. Das exakte Zusammenspiel unter David als erstem Konzertmeister war mustergiltig, die Rhythmen wurden mit äusserster Präzision zur Geltung gebracht, und Dinge, wie sie jetzt manchmal vorkommen, z. B. im Trauermarsch der Eroica, dass die punktierten Rhythmen nicht deutlich herauskommen, würden damals unerhört gewesen sein. Man hat David oft darum gescholten, dass seine Drillung des Orchesters gar zu militärisch gewesen sei, hat die Uniformität des Auf- und Niederstrichs aller Geiger derselben Partie kritisiert — jetzt beginnt aber bereits an negativen Resultaten sich zu zeigen, wozu jene Dressur gut war. Wir gedenken nicht von einem wirklichen Niedergange der Leistungen des Gewandhausorchesters zu reden; wir möchten nur andeuten, dass eine kleine Anfrischung nicht schädlich wäre — man vermisst eben mehr und mehr den oft genug schulmeisternden, aber immer scharf zufassenden, energischen, wahrhaft in der Musik lebenden David am ersten Violinpulte. Die alten Traditionen sind zwar noch nicht erstorben, und in Leistungen wie der grossen Leonoren-Ouvertüre oder der Coriolan-Ouvertüre, der Ouvertüre zu „Anakreon“ oder zur „Zauberflöte“ zeigt sich die alte Verve und die bewunderungswürdige Virtuosität im rauschenden Passagenspiel wie im wonnigsten, verschwindenden und doch vollen Pianissimo; da fühlt man sich in die alte Zeit zurückversetzt und vergisst, dass jetzt manchmal eine gewisse Lahmheit und Schlaffheit hervortritt, die uns früher unbekannt war. Gestehen wir es nur offen: der Schwerpunkt der Gewandhauskonzerte liegt heute nicht mehr in den symphonischen, sondern in den solistischen Leistungen. Mag das nun ein Zeichen der Zeit überhaupt, oder mag es ein Symptom krankhafter Zustände bei uns sein, wegleugnen lässt sich die Thatsache nicht. Früher mögen wohl manchmal die Virtuosen da oben auf dem Podium in der Probe das Gefühl eines examen rigorosum gehabt haben, als noch David die Konzertbegleitung dirigierte und nichts durchgehen liess; heute, fürchten wir, haben sie dies Gefühl nicht mehr, wenn wir das überlegene Lächeln dieser Herren recht verstehen. Auch die Wahl der vorzutragenden Werke scheint jetzt mehr als ehedem den Virtuosen überlassen zu werden, sonst wüssten wir es uns nicht zu erklären, wie ein Werk wie das Godardsche Violinkonzert zu der Ehre käme, im Gewandhause gespielt zu werden. Für die Zulassung solcher phrasenhaften, inhaltlosen

französischen Werke wissen wir der Direktion wahrlich wenig Dank, auch wenn sie von bedeutenden Virtuosen wie Herrn Sauret gespielt werden. Viel höher steht das Violinkonzert von Saint-Saëns, welches Herr Marsick aus Paris vortrug, besonders in seinem ersten Satze; aus den beiden übrigen lugt freilich der experimentierende, nach Originalität haschende Komponist der A-moll-Symphonie hervor. Dass man einen Virtuosen eigne Kompositionen vortragen lässt, ist nichts Ungewöhnliches; Herrn Popper hatte man aber doch wohl in dieser Richtung etwas allzu starke Konzessionen gemacht, da er ausser einem Cellokonzert eigener Mache eine, allerdings recht hübsche, Gavotte zu Gehör brachte, während er ausserdem nur Schumanns „Träumerei“ spielte, übrigens auch diese von ihm selber für sein Instrument bearbeitet.

Des weiteren auf die Leistungen der übrigen Instrumentalvirtuosen und der Gesangskünstler einzugehen, verbietet uns der Raum. Wir bedauern dies nicht sonderlich, da wir, wie gesagt, den Schwerpunkt der Gewandhauskonzerte in den Leistungen des Orchesters erkennen und aufs entschiedenste der Ansicht sind, dass dieser Schwerpunkt, auf den der alte, weitverbreitete Ruhm des Instituts sich gründet, nicht verrückt werden sollte. In diesem Sinne möge auch der oben ausgesprochene Tadel gegen die Programme und gegen die aufkeimende laxere Disziplin aufgefasst werden: nicht als eine Polemik gegen das Institut, sondern als ein wohlgemeinter Mahnruf zur Wahrung des hohen Ansehens, des alten Prestige der Gewandhauskonzerte.

Hie Wagner! Hie Schumann!

(1880.)

Wenn irgend etwas geeignet war, die zahlreichen Verehrer der Muse Robert Schumanns zu einer lebhafteren Kundgebung zu veranlassen, als die Sinnigkeit und poetische Innigkeit Schumannscher Musik sie sonst zu erzeugen pflegt, so war es das vor einigen Monaten von Bayreuth aus in die Welt gesandte Pamphlet, das den Namen Joseph Rubinsteins als Verfasser trug, allgemein aber als eine von der Wagner-Partei überhaupt ausgehende Achtserklärung gegen die Schumannsche Musik aufgefasst wurde. Mit welchem Rechte diese Auffassung besteht, wollen wir nicht näher untersuchen; Thatsache ist es, dass die „Bayreuther Blätter", welche im Juni den famosen Aufsatz brachten, „unter Mitwirkung Richard Wagners" von Hans v. Wolzogen herausgegeben werden, dass die Redaktion sich nicht bewogen gefunden hat, den fraglichen Artikel mit etwaigen Notizen unterm Strich zu versehen, welche ihre abweichende Ansicht in der betreffenden Frage ausdrückten oder auch nur leise Zweifel durchblicken liessen, und dass auch sonst keiner der „Wagnerianer durch Dick und Dünn" das Wort ergriffen hat, um die Partei — denn als solche, ja als eine wahrhaftige Gemeinde fühlen sich die rechten Jünger des Meisters — vor dem nur allzubegründeten Vorwurfe zu bewahren, dass sie kein Mittel scheue, das ihrem Zwecke dienen könnte, Wagner aus dem Chorus der Zeitgenossen heraus zu den Sternen zu erheben.

Man braucht kein Anti-Wagnerianer, man braucht auch kein spezifischer Schumannianer zu sein, um einen rechtschaffenen Unwillen über dieses ekelhafte Parteigetriebe zu empfinden. In unserm hastenden, dampfgetriebenen, telegraphierenden und telephonierenden Jahrhundert erscheint der naturgemässe Gang der Dinge als schneckenhafte Langsamkeit; man kann eine ruhige

Entwickelung nicht erwarten und glaubt überall nachhelfen zu müssen. Niemand wird bestreiten, dass Wagners dramatische Arbeiten (wie er sie selber gern nennt) sich immer wachsender Gunst des Publikums zu erfreuen haben, und der Verfasser dieser Zeilen erkennt ausdrücklich die Berechtigung dieser Gunst an. Wer aber möchte behaupten, dass diese wachsenden Sympathien eine Folge von Wagners Angriffen gegen seine Zeitgenossen seien? Er hätte nicht nötig gehabt, eine ganze Reihe namhafter Komponisten, die in der Gunst des Publikums warm sassen, auf einmal abzuschlachten, indem er ihnen Wahrheit und Echtheit künstlerischen Empfindens einfach darum absprach, weil sie Juden waren. Die Welt wurde um eine sensationelle Broschüre reicher, aber die Damen klimperten nach wie vor Mendelssohns „Lieder ohne Worte“, und Meyerbeers Opern beherrschten nach wie vor das Repertoire der Opernbühnen, und die jungen Komponisten lernten nach wie vor von beiden, wie Wagner selbst von ihnen gelernt hat. Nicht der schriftstellernde Wagner — nein, der Komponist Wagner hat Meyerbeer aus dem Felde geschlagen, aber nicht plötzlich, sondern ganz allmählich, auf dem Wege naturgemässer Fortentwickelung des musikalischen Geschmacks und musikalischen Verständnisses; das heisst, jener gewaltsame Coup hat seinen Effekt verfehlt und nur einen trüben Flecken auf dem Bilde Wagners selbst hinterlassen. Heute beherrscht Wagner in noch höherem Grade das Repertoire der Opernbühnen als ehedem Meyerbeer, weil das Publikum gegenüber Wagners poetischer Gestaltungskraft und Intensität der Empfindung die Hohlheit des Meyerbeerschen Pathos hat begreifen lernen und seiner Abgeschmacktheiten überdrüssig geworden ist. Herausgerissen aus dem Zusammenhang des Stücks, losgelöst von dem Worte des Dichters, wird aber doch auch heute noch manche Nummer aus Meyerbeers Opern Bruchstücke von Wagners „Musikdramen“ aus dem Felde schlagen, weil die spezifisch musikalische Gestaltung bei Meyerbeer einen nicht zu unterschätzenden Schwung hat. Dank diesem festen musikalischen Kerne, dank besonders der Prägnanz Meyerbeerscher Rhythmen, die wahrhaftig nicht ohne Wirkung auf Wagners Entwickelung geblieben sind, hören wir auch heute noch von Zeit zu Zeit gern einmal die „Hugenotten“ oder den „Propheten“ trotz der Jämmerlichkeit der Libretti und der massenhaft unterlaufenden Stilwidrigkeiten und sinnlosen Effekthaschereien. Mag man aber auch Wagner den Angriff auf Meyerbeer verzeihen

als einen Versuch, den unbequemen Konkurrenten zu beseitigen, so erscheint dagegen sein Angriff auf Mendelssohn in dieser Hinsicht zwecklos; denn Wagner konnte nicht Ersatz bieten für Mendelssohn, wenigstens hat er bisher nicht versucht, diejenigen Gebiete musikalischen Schaffens zu bearbeiten, auf denen Mendelssohns Lorbeeren gewachsen sind. Wenn dennoch nach allgemeiner Ansicht Mendelssohn durch Wagners Angriff mehr diskreditiert worden sein soll als Meyerbeer, so erscheint das merkwürdig genug; vielleicht läuft aber da ein kleiner Irrtum unter. Fest steht, dass Mendelssohn längere Zeit nicht nur beim Publikum ungemein beliebt war, sondern sich auch in die Herzen der jüngeren Talente so eingenistet hatte, dass alles, was sie sannen und schrieben, süsser, lieblicher Mendelssohn war. Diese Einseitigkeit war gewiss nichts weniger als erfreulich und auch nicht erspriesslich für die Kunst; eine Reaktion gegen diese Verweichlichung war notwendig, aber auch unausbleiblich. Möglich dass Wagners Broschüre dazu beigetragen hat, der Mitwelt die Augen zu öffnen über die Einförmigkeit und teilweise beinahe Schablonenhaftigkeit der Erzeugnisse der verschiedensten Autoren der Mendelssohnschen Schule. „Es klang so Mendelssohnisch, dass ich dachte, es wäre von Bennet; es war aber von Gade.“ Seien wir nicht ungerecht gegen Mendelssohn; dass er eine durch und durch musikalische Natur war, steht ausser allem Zweifel, er war der Mozart unter den Romantikern, Mozart besonders so ähnlich in der Freude am physischen Wohllaut der Musik, wie ausser ihm vielleicht nur Schubert. Was Wunder, wenn diese glückliche Kombination von melodischem Reichtum und Formtalent (welches letztere Schubert nicht in gleichem Masse zugesprochen werden kann) zur Nacheiferung anspornte? Nachdem Wagner den Frieden dieses Schwelgens im schönen Tonelement durch seine en bloc-Verurteilung der jüdischen Komponisten gestört hatte, oder — nachdem die Ueberproduktion an Werken des gleichen Genres das Interesse an diesem abgestumpft hatte und eine gewisse Uebersättigung eingetreten war, begann man dem verschlosseneren, seine Gedanken in weniger gemeinverständlicher Form gebenden Schumann näher zu treten. An Stelle von Mendelssohns ungeschminktem, offenem Empfinden, das sich immer im Glanze eines günstigen Geschicks sonnte, sei es als lieblich duftende Blume oder als flatternde Libelle, fand man hier ein oft genug an Beethoven gemahnendes grollendes und grübelndes Sichversenken in die Rätsel des Da-

seins und zufolge dessen eine leidenschaftlichere Ausdrucksweise — eine vertiefte Innerlichkeit. Schumann ist nicht so leicht nachzuahmen wie Mendelssohn; man muss ihm schon einigermassen geistesverwandt sein, wenn man seinen Ton recht treffen will. Das ist z. B. bei Brahms der Fall. Immerhin aber gab's genug äusserliches Eigentümliche an Schumann, das sich angewöhnen liess, und das man sich bald genug angewöhnte, so besonders die canonisch oder fugiert scheinenden freien motivischen Engführungen und die synkopierten Rhythmen. Zur Zeit steckt wirklich unsere Kammermusikkomposition, auch wohl teilweise noch die Orchesterkomposition bis über die Ohren im Schumannismus. Ob dieser sich aber so schnell ausleben wird wie der Mendelssohnismus, möchten wir bezweifeln. Schumann war zu reich an eigenartigen Einfällen und neuen Kombinationen; man hat ihm oft genug gerade darum Mangel an Formensinn vorgeworfen, weil er, statt wie Mendelssohn in einem Stück ein, zwei glückliche Motive zu verarbeiten, sich nicht genug thun kann und immer wieder Neues hinzubringt. Wollte man Schumanns Gedanken in Mendelssohnscher Weise verarbeiten, so könnte man Schumann wenigstens verfünffachen; hier ist Material in Hülle und Fülle, das noch lange nicht ausgenützt ist, die Goldklümpchen liegen dicht gesät, und es kann noch viel Blattgold daraus gewalzt werden, um die hölzernen Schnitzereien impotenter Epigonen damit zu übergolden. Der Mahnruf des Herrn J. Rubinstein, von Schumann abzulassen, kommt etwas zu früh. Noch hat aber auch Schumanns Ruhm beim grossen Publikum nicht seinen Höhepunkt erreicht, noch ist erst ein kleiner Teil seiner Kompositionen allgemein bekannt und allgemein verstanden. Seine unvergleichlichen Lieder, trotz aller Schmähungen erbärmlicher Speichellecker Wagners wahre Edelsteine unserer musikalischen Litteratur, sind noch immer nicht Gemeingut; seine Klavierwerke, besonders die mosaikartig zusammengesetzten, wie die Novelletten, der Carneval, der Faschingsschwank, die Kreisleriana, die Davidsbündlertänze, erscheinen auf den Konzertprogrammen viel zu selten, als dass sie allbeliebt geworden sein könnten, es giebt aber eine ansehnliche, immer wachsende Schar stiller Verehrer, die jene Werke als echte Hausmusik hochhalten und immer mehr liebgewinnen. Bei den jüngeren Komponisten lässt, wie gesagt, die Beliebtheit Schumanns nichts zu wünschen übrig; sie brechen sich bald hier bald da ein Steinchen heraus, um sich ein anderes

Bildchen für eigene Rechnung zusammenzuleimen. Der Mahnruf jenes Herrn Rubinstein (weder Anton noch Nicolaus, sondern nur — Joseph) könnte vielleicht als an den jüngeren künstlerischen Nachwuchs gerichtet erscheinen, und man könnte auf die Idee kommen, er wollte hier ein bischen Vorsehung spielen und im höchsten Interesse der Kunst vor dem Sichverrennen in die Schumannsche Manier warnen, wie Wagner seiner Zeit die Manier à la Mendelssohn gegeisselt hat und dadurch vielleicht Mitursache zur Umkehr geworden ist. Allein bei näherer Einsicht des betreffenden Pamphlets drängt sich einem unwiderstehlich die Ueberzeugung auf, dass es dem Verfasser nicht um die Verhütung weiterer Nachahmung Schumanns zu thun ist, sondern dass er Schumanns Werke selbst à tout prix diskreditieren will, indem er ihm einfach alles abspricht, was zu einem wahren Künstler gehört. Er war aber nicht allein ein echter Künstler von unerschöpflicher Phantasie und origineller Gestaltungskraft, von wahrhaft poetischer Empfindung und packender Charakteristik des Ausdrucks, er war auch ein vortrefflicher Mensch und — ein neidloser Kollege. Seine leider allzuwenig bekannten „Gesammelten Schriften" zeugen von einem warmen Herzen und freudiger Anerkennung für die Verdienste anderer Komponisten; wir wollen nur erwähnen, dass er z. B. Mendelssohn bewunderte und in den Himmel erhob, während man in Mendelssohns Briefen vergeblich nach anerkennenden Urteilen über Schumanns Musik sucht. Schumann wäre darum gar manchem heute lebenden Tonkünstler als Vorbild echt künstlerischer Gesinnung zu empfehlen.

Es ist nicht nötig, unsern komponierenden Nachwuchs von der Nachahmung Schumanns abzuhalten und auf den einzigen — Wagner hinzuweisen, wie Herr Rubinstein unverhohlen genug thut. Nur allzusehr spukt in allen neueren Erscheinungen neben Schumann — Wagner. Ganz abgesehen von seinen Verdiensten um die Vervollkommnung des musikalischen Ausdrucks poetischer Ideen, um die Fortbildung naturwahren Gesanges und um die Illustration von Seelenvorgängen, hat Wagner unleugbar neue Töne angeschlagen. Er ist der grösste Harmoniker unserer Zeit, und in der Instrumentation ist er ein unvergleichlicher Kolorist; dazu kommt in seinen neuesten Werken eine ziemlich grosse Anzahl glücklich erfundener Motive, die durch Anwendung früher selten gewagter Melodieschritte, besonders aber durch die sie tragende freie Harmonik und durch eine gewählte

und buntgestaltige Rhythmik entschieden das Gepräge der Neuheit und Originalität tragen. Wagner hat daher gerade so wie Schumann sehr viel Material geschaffen, das seine Epigonen in immer neuer Weise verarbeiten können. Wir müssen hierin eine gewisse Verwandtschaft Schumanns und Wagners statuieren. Im Erschliessen immer neuer Gebiete der Harmonik ist Wagner nur Schumann gefolgt, dessen Modulationssystem an Freiheit der Bewegung nichts zu wünschen übrig lässt und immer wieder durch Neuheiten überrascht; in der Einführung frei eintretender Dissonanzen der verschiedensten Art dürfte vor Schumann vergeblich nach einem Meister gesucht werden, der Wagner so nahe stände wie dieser; welch entzückenden Wohllaut weiss Schumann Melodieschritten wie der verminderten Quarte abzugewinnen! und wie oft gemahnt die Prägnanz kleiner Motive bei Schumann an Wagner! Wagner hat alle diese Mittel gesteigert, das steht ausser Frage; giebt das aber ein Recht, Schumann darum zu schmähen, dass er manches schon gerade so gut konnte wie Wagner? Die Aehnlichkeit geht noch viel weiter: das motivische Geschiebe, die Transpositionen kurzer Sätzchen in die Oberquarte oder Oberquinte und andere Intervalle, welche von Herrn Rubinstein Schumann als sogenannte „Schusterflecke“ vorgeworfen wurden, sind gewiss bei keinem Komponisten so häufig wie bei Wagner. Und doch wären diese Bildungen bei Wagner viel eher entbehrlich und vermeidlich als bei Schumann, wo sie die Bildungsgesetze der absoluten Musik fordern. Ein hervorragender lebender Komponist bemerkte mit Rücksicht auf Rubinsteins Schrift: „Dann werden die Herren freilich wenig Symphonien ausfindig machen können, die ohne Schusterflecken sind, unter den guten wenigstens keine!“ Hat denn Herr Joseph Rubinstein nie eine Beethovensche Symphonie oder Sonate in der Hand gehabt? oder hält er Beethoven vielleicht auch für einen Flickschuster?

Näher auf das Rubinsteinsche Elaborat einzugehen, verbietet uns der Ort; die ganze Lächerlichkeit und Haltlosigkeit seiner Invectiven könnte nur hervortreten, wenn wir uns das Vergnügen machten, den von ihm ganz willkürlich herausgegriffenen Beispielen Schumannscher Schusterflecken und Schumannscher Inhaltslosigkeiten ebenso beliebig herausgegriffene Beispiele aus den Werken des angebeteten Meisters Wagner in Noten gegenüberzustellen. Mit geradezu bewunderungswürdiger Keckheit bringt Rubinstein allbekannte und allbeliebte Themen

aus Schumannschen Werken und fragt: kann man sich etwas Nichtssagenderes denken?

Uebrigens werden wir uns unberufenen Eindringens in Privatangelegenheiten bezichtigen lassen müssen; denn Herrn Rubinsteins Pamphlet ist ja privater Natur, wie geradezu von zünftigen Wagnerianern betont worden ist, da die „Bayreuther Blätter“ nicht eine öffentliche Zeitung, sondern ein Vereinsorgan seien! Sie werden nämlich nur den Mitgliedern der Wagnervereine abgegeben. Leider ist's nur nicht zu vermeiden, dass auch Menschen sie in die Hand nehmen, die keine Mitgliederbeiträge bezahlen und nicht alles, was von Bayreuth kommt, eo ipso für gut halten.

Die ganze Art der Polemik Rubinsteins ist unserer Ansicht nach nicht von künstlerischem Anstandsgefühl diktiert. Einen edlen Künstler zu schmähen, nur um einem anderen mehr Relief zu geben, ist ein Mittel, welches der Zweck nicht heiligt. Der Schlag fällt aber ins Wasser, und dieses bespritzt rückwärts nicht nur den Autor, sondern auch seine Partei, die den Schlag gut heisst, und den Meister mit. Ist es nicht bedauerlich, dass der Mann, welchem wahrhaftig bei Lebzeiten mehr Lorbeeren gespendet worden sind als Beethoven nach dem Tode, nicht wenigstens für seine Person Einspruch erhebt gegen solche Verunglimpfung verstorbener Meister? Ist es nicht arg, dass er an die Spitze der ihn wie ein überirdisches Wesen feiernden Hymnen seinen Namen setzen lässt: unter „Mitwirkung“, d. h. unter oberster Kontrolle? Die spezifisch wagnerischen Zeitungen, wie auch die von den sogenannten „Wagneraposteln“ verfassten Bücher sind für jeden nicht von der Wagner-Manie befallenen Menschen geradezu ungeniessbar. Thun dieselben doch gerade, als wenn vor Wagner im Gebiete der Kunst völlige Finsternis gewesen und mit ihm plötzlich das Licht erschienen wäre, als wenn ein Beethoven, ein Mozart, ein Haydn, ja ein Händel, ein Bach von rechter Deklamation und von Stimmung, Charakteristik keine Ahnung gehabt hätten! Der Verfasser dieser Zeilen glaubt Wagner sehr hoch zu schätzen und hat dies wohl auch in diesen Zeilen schon genügend hervorgehoben, aber er gesteht offen ein, dass er nicht im stande ist, das absolut und von Grund aus Neue an Wagner zu entdecken, was berechtigte, die Geburt der deutschen Kunst von ihm ab zu datieren. Für alles und jedes an seinem Schaffen sind die Keime und Wurzeln, wo nicht schon recht respektable Triebe und Blüten bei seinen Vor-

gängern: Meyerbeer, Marschner, Weber etc. nachweisbar. Wagner ist das Glück zu teil geworden, eine stattliche Reihe von Jahren ungeschwächt schaffen zu können; bei der festen Richtung seines Wollens und der Energie seines Könnens hat er selbst eine lange und sehr bemerkenswerte Entwickelung durchgemacht, und der Wagner von heute ist vom Wagner des „Rienzi“ weit mehr verschieden als letzterer von Meyerbeer. Gerade die Entwickelung, die er selbst genommen, sollte doch aber die an sich selbstverständliche Wahrheit immer wieder nahe rücken, dass er selbst nur ein Glied einer grossen Entwickelung ist.

Wagner hat noch keine Beweise gegeben, dass er auch auf dem Gebiete der absoluten Musik vollständig Meister der Form und Herr der Mittel ist. Wir haben keinen direkten Grund, es zu bezweifeln, einzelne Anläufe zu breiterer musikalischer Gestaltung wie in seinen Märschen, der Tannhäuser- und der Meistersinger-Ouverture sind geeignet, auch für seine Befähigung in dieser Richtung eine günstige Meinung zu erwecken. Warum schreibt er uns nicht eine Symphonie, die seinen Gegnern die Waffen aus der Hand windet? Oder sollte noch immer die Ueberzeugung bei ihm lebendig sein, dass die absolute Musik nicht die Musik an sich, sondern die vom Worte losgerissene Musik ist? Die Fragen sind müssig. Eines schickt sich nicht für alle. Wagner hat alle seine Kraft daran gesetzt, dem Worte zu folgen und seinen Gehalt in der Musik zu vollerer Geltung zu bringen; durch diese Konzentration hat er es weiter gebracht als alle anderen, die das Gleiche anstrebten. Die Musik hat aber auch unabhängig von der Poesie ihre Existenzberechtigung, ihre eigenen Bildungsgesetze, sie ist eine selbständige Kunst; nur parteiische Verblendung oder verrannte Einseitigkeit kann das verkennen. Wem fällt es ein, die Plastik, die Malerei für unvollkommenere Kunstgattungen zu halten als die Mimik im Drama? Wir lassen uns die Würde der reinen Musik, die nichts ist und nichts sein will als Musik, nicht rauben und halten die Wagnersche Idee, dass in Beethovens neunter Symphonie die absolute Musik nach dem Worte ringe und es endlich finde, für einen geistreichen Einfall, aber nicht für die Wahrheit. Die Entstehungsgeschichte des einleitenden Basssolo vor Eintritt des Chores weist solche Deutungen als unzulässig ab. Die Instrumentalmusik ist trotz ihrer herrlichen Entwickelung noch viel zu jung, als das wir fürchten dürfen, sie schon begraben

zu müssen. Im Gegenteil. Notorisch hat die Musik sich allmählich vom Worte losgerungen (sie ist nicht davon losgerissen worden!), nachdem sie in Verbindung mit dem Worte die ersten Stadien ihrer Entwickelung durchgemacht; ist doch die Menschenstimme unleugbar das älteste Musikinstrument! Sie hat aber erst nach ihrer Trennung vom Worte jene leichte Beweglichkeit und unendliche Vielgestaltigkeit gewonnen, welche in unsern Symphonien sich so herrlich dokumentiert. Immer und immer wieder erfährt freilich die absolute Musik neue Bereicherungen durch die Gesangsmusik, ihre Ausdrucksfähigkeit vertieft sich, indem sie aus dem Urborne, aus welchem sie geflossen, neue Stärkung erhält. Denn gewiss kann auch der Inhalt des rein musikalischen Kunstwerkes kein anderer sein als menschliches Empfinden, und damit es nicht zum leeren, unverstandenen, weil unempfundenen Formenwesen wird, muss die Verbindung der Musik mit dem Worte immer wieder den zeitgemässen Ausdruck für das Seelenleben feststellen; aber was im Gesangswerk, sei es im Liede, der Kantate oder der Oper, Ausdruck für das konkrete gegenständliche Empfinden ist, das wird der Instrumentalkomponist verallgemeinern und entsinnlichen, sodass der Inhalt der absoluten Musik, der reinen Musik, der gegenstandslose Affekt ist und immer wieder wird, ein Bild des Seelenlebens ohne die rauhen Missklänge und die stofflichen Hemmnisse der Wirklichkeit. Das wird wohl auch der krasseste Vertreter der Wagner-Partei nicht leugnen, dass dasselbe Motiv für ähnliche Stimmungsmomente verschiedenster Situationen gebraucht werden kann, gebraucht worden ist und gebraucht werden wird, mit anderen Worten, dass es nicht die Situation, sondern der allgemeine Stimmungsgehalt ist, was das Motiv ausdrückt. Die symbolische Bedeutung, welche ein Motiv erlangen kann durch die spezielle Situation, für welche es zuerst gebracht wurde (Leitmotiv), wird man hoffentlich nicht als Gegenbeweis anführen wollen; die Logik wäre sehr bedenklich, da jene Bedeutung eben nicht im Motiv, sondern doch nur in der Situation liegen kann. Der absolute Musiker hat nun mit Situationen gar nichts zu thun, sondern bewegt sich ganz unabhängig von der konkreten Wirklichkeit im seelischen Empfinden. Was im konkreten Falle als adäquater Ausdruck der Stimmung empfunden wird, muss auch absolut einen festen Stimmungsgehalt haben, sonst wäre es nicht denkbar, dass ein Lied schlecht komponiert, dass die Stimmung nicht getroffen würde. Es ist darum nicht nur möglich,

sondern sichere Thatsache, dass in der reinen Musik ein vielleicht nicht in Worte fassbarer, weil eben nicht konkreter, darum aber nicht minder positiver Gehalt pulsiert, ein Stück Seelenleben, wahres, echtes Leben. Die erhebende, läuternde, erlösende Kraft der Musik kann sich gerade darum viel mehr in der absoluten Musik als in der illustrierenden geltend machen. Wer das bei einem Beethovenschen Adagio nicht ebenso stark empfindet wie bei einer Wagnerschen Opernscene, der ist für Musik nur in sehr beschränktem Masse empfänglich. Nur allzu leicht vergisst man aber, was bei der Gesangsmusik auf Rechnung des Wortes und was auf Rechnung der Musik zu setzen ist!

Die dem Worte verbundene Musik macht uns immer neue Formen des Ausdrucks für das seelische Empfinden geläufig und führt so immer wieder zu neuen Bereicherungen der absoluten Musik. Diese aber muss allezeit als die vollkommenste Erscheinung der musikalischen Kunst angesehen werden, da sie nur aus sich selbst ohne Beihilfe fremder Elemente wirkt. Darum haben wir die feste Ueberzeugung, dass auch Wagners Kunstschaffen von Einfluss auf die nächste Gestaltung der absoluten Musik sein wird, da deren Ausdrucksmittel durch ihn eine neue wertvolle Bereicherung gefunden haben. Nicht auf dem Gebiete der Opernkomposition, sondern auf dem der absoluten Musik möchten wir den nächsten Fortschritt über Wagner hinaus erwarten; dass aber auch bei diesem neuen Fortschritte die absolute Musik nicht in die für die Gesangsmusik und für die illustrierende Musik zulässige Formlosigkeit verfallen wird, wollen wir hoffen und dürfen wir bestimmt annehmen. Sonst würde eine vollständige Reaktion unvermeidlich werden. Die Mozartschen, Beethovenschen und Schumannschen Schusterflecken werden also wohl auch dann nicht verschwinden, und wenn Herr Joseph Rubinstein dann noch lebt, so mag er seine Harfe aufhängen und weinen über den Verfall der Kunst seines Meisters; denn er wird auch dann allgemein gefallende Themen finden, bei denen er sich nichts denken kann.

Vorläufig ist Schumanns Seelensprache noch eine verständliche und keineswegs veraltete für uns; selbst Beethoven ist uns noch geläufig, oder — noch nicht einmal geläufig. Die kindlich naive Ausdrucksweise Mozarts wird wohl so leicht nicht unverständlich werden, und selbst der alte Sebastian Bach wird immer wieder jung. Und wird denn überhaupt eine schlichte, einfache, eine kernige, derbe, eine gemütvolle, milde oder eine

schmerzlich ernsthafte Ausdrucksweise darum unverständlich, weil neuerdings eine überschwänglich leidenschaftliche aufgekommen ist? Jeder giebt, was er kann; wer das Ausdrucksvermögen der Kunst bereichert, wer wahre Kunstwerke geschaffen hat, dem sind wir Dank schuldig; es ziemt uns nicht, das Alte um des Neuen willen zu verachten.

Johannes Brahms

(geb. 7. Mai 1833 zu Hamburg, gest. 3. April 1897 zu Wien).

Ein lorbeerbekränzter und blütenbedeckter frischer Grabhügel in unmittelbarer Nähe desjenigen, der Beethovens und nicht ferne von dem, welcher Schuberts Gebeine birgt, zeigt heute auf dem Wiener Centralfriedhofe die Stelle, wo man den würdigen Kunstgenossen beider, den nicht nur in deutschen Landen, sondern in der ganzen Welt hochverehrten Meister Johannes Brahms zur letzten Ruhe gebettet hat. Schon spriesst junger Rasen aus dem Erdreich, schon springen die Knospen der Bäume und Sträucher umher, und bald wird in lauer Mainacht die Nachtigall in rührender Klage dem heimgegangenen Sänger nachweinen, der wie kaum einer vor ihm das neu erwachende wie das hinsterbende Leben der Natur in innig getönten Stimmungsbildern zu spiegeln verstand. Mit hohen Ehren haben sie ihn hinausgeleitet; nicht nur Kunstgenossen von nah und fern folgten seinem Sarge, auch grosse politische Gemeinwesen und gelehrte Gesellschaften sandten Abordnungen zu der Trauerfeier. Und nun wird das Jahr 1897 überall, wo deutsche Tonkunst geehrt wird, Gedächtnisfeiern für den grossen Toten bringen und Anlass geben, nachzudenken, was Brahms uns war, was wir in ihm verlieren. Ueber gar manchen einst gefeierten Tonkünstler hat sich im Verlaufe weniger letztvergangenen Jahre das Grab geschlossen; aber nur klein ist die Zahl derjenigen, bei denen so wie bei Brahms der Tod keine Macht über den Geist gewann und nur den Leib zerstören konnte. Mancher von ihnen sah schon bei Lebzeiten seine Lorbeern hinwelken, und seine Totenfeier war bereits eine Erinnerungsfeier an seine schon fast vergessenen Erfolge! Wohl giebt es Leute, welche auch Brahms ebenso mit seinen Werken beisargen möchten, welche hoffen, man werde auch von seinen Geistesthaten mit der seiner Ehrung gewidmeten Trauerfeier für immer

Abschied nehmen. Heissspornige Vorkämpfer eines vermeintlichen Fortschrittes unserer Kunst, welche nie haben begreifen können, was eigentlich Grosses und Wertvolles die Welt in den Schöpfungen dieses Mannes fand, der doch nach ihrer Meinung veralteten Idealen anhing, wähnen wohl gar allen Ernstes, dass dieser ihnen so unbequeme Hemmschuh nun endlich von ihrem Siegeswagen hinweggenommen sei, dass mit dem Menschen Brahms zugleich der Künstler vom Schauplatze abgetreten sei. Ja, sie haben sich nicht gescheut, angesichts des noch offenen Grabes solcher Hoffnung cynischen Ausdruck zu geben.*)

Vielleicht sollte man über solche jedes menschliche Zartgefühl peinlich berührende Pietätlosigkeit lieber mit Stillschweigen hinweggehen. Allein da der wohlakkreditierte Verfasser einer solchen, wie er meint, sehr zeitgemässen Würdigung der Verdienste Brahms' auf seine Leistung noch ganz besonders stolz zu sein scheint und dieselbe auch an Nichtabonnenten und Nichtleser seines Blattes versendet, so ist es doch wohl nicht unangebracht, seinen „Nachruf" einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Mit hämischer Genugthuung wird zuerst konstatiert, dass Brahms nun der Geschichte angehöre, und zugleich der Freude darüber Ausdruck gegeben, dass die „Deutsche Wacht" schon lange und zuerst gewusst habe, dass es mit Brahms zu Ende gehe (wobei u. a. der wohl an den Biertisch, aber nicht in den Nachruf für einen grossen Künstler gehörende Ausdruck „Matthaei am letzten" fällt; ähnliche wirklich verletzende Studentenwitze finden sich auch noch an anderen Stellen). Ein zweiter Trumpf ist die Behauptung, dass Schumanns bekannte Prophezeiung künftiger Grösse für den damals im Jünglingsalter stehenden Brahms nicht eingetroffen sei. Brahms wird als Nachfolger, nicht als Erbe Beethovens hingestellt, als

*) Dr. Arthur Seidl in der „Deutschen Wacht" (Dresden, 6. April 1897). Von einem freilich wieder ganz anderen Standpunkte aus hat sich auch der komponierende, in Deutschland lebende Italiener Eugenio Pirani bemüssigt gefühlt, seiner Freude über Brahms' Hinscheiden in der Charlottenburger Zeitung Ausdruck zu geben. Als dritte Kundgebung muss die unter der Verkleidung einer Beileidsbezeugung abgegebene Erklärung der Frau Cosima Wagner registriert werden, dass sie „zufolge ihrer eigenartigen Stellung" von Brahms' Werken nichts kennen gelernt habe (!).

rekapitulierender „Epimetheus“ der ganzen Periode der Klassiker bis zurück zu Bach und Händel charakterisiert. „Und jedenfalls war er nicht in das von Beethoven durch seine 9. Symphonie historisch unabweisbar eröffnete geistig-künstlerische Testament eines schöpferischen Genius eingetreten als derjenige, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen war. Denn worin beruhte die ersichtliche Aufgabe nach einer welterschütternden Erscheinung wie Beethoven?“ Geschickt vermittelt durch Wagners Erläuterung der (bekanntlich den ursprünglichen Entwürfen ganz fernliegenden, nur allmählich an die Stelle einer ziemlich nüchternen Ueberleitung gestellten) schroffen Einleitung des Schlusssatzes der 9. Symphonie als „Schrei“, Aeusserung „eines gewissen Uebermasses, einer gewaltsamen inneren Nötigung zur Entladung nach aussen“ kommt Herr Dr. Seidl schliesslich zur Reproduktion eines Berichtes, den er 1889 über das Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Wiesbaden geschrieben, der nackt ausspricht, was Herr Seidl und die Wagnerianer, Lisztianer und die Modernen tutti quanti an Brahms vermissen: Brahms' Musik ist ihnen zu keusch, zu deutsch im guten alten Sinne: „Das ist's! nur bis zum Küssen des Kleidersaumes in scheuer Ehrfurcht kommt es zumeist bei Brahms. Nur das Gewand der Helena, nicht Helena selber ist es im Grunde, mit dem seine Muse sich ernst zu schaffen macht“ (!). „Die saftige, frische Blutwärme fehlt,“ „zurückhaltend, kühl bis ans Herz hinan.“ „Es ist eben die reflektierte, bereits vermittelte Poesie, viel Tonspiel bis zu jenen Regionen verflüchtigt, wo des Gedankens Blässe die musikalische Empfindung bereits stark angekränkelt hat.“ Die Hervorhebung der „gesunden blühenden Sinnlichkeit des Südländers“ in der Musik Anton Bruckners (dessen Defizit an musikalischer Logik Seidl indes nicht in Abrede stellt) kommt als weiteres Moment der Verdeutlichung hinzu: Was die Parteigänger der Modernen an Brahms vermissen, ist dasselbe, was sie an ihren neuen Göttern als höchsten Vorzug preisen, nämlich jenes naturalistisch derbe Draufgängertum, die rücksichtslose Geltendmachung des eigenen Willens, die Explosion der Empfindungen, mit einem Worte die schrankenlose Herrschaft des Sinnlichen. So unverhüllt hat kaum jemand vor Dr. Seidl den neuen Glauben bekannt. Es ist im Grunde nichts anderes als jene auf darwinistischen Ideen fussende Auffassung des Wesens und Ursprungs der Musik,

welche Dr. Friedrich von Hausegger in seiner „Musik als Ausdruck“ S. 5—12 ziemlich unverhüllt darlegt (wenn man nur ein wenig zwischen den Zeilen lesen will), dass schliesslich die erste Entstehung des Gesanges und damit aller Musik auf den Wonneschrei zweier Liebenden im Moment ihrer leiblichen Vereinigung zurückzuführen sei. Dass Wagner einer solchen Vorstellung vom Wesen und Ursprung der Musik nicht abgeneigt war, ist ja bekannt genug, und darin liegt wohl auch der Schlüssel einerseits für die unleugbare fortreissende Wirkung der Musik Wagners besonders in entsprechenden mit sinnlicher Glut durchtränkten Situationen, wie andererseits für das in einer Art Schamgefühl wurzelnde ablehnende Verhalten eines, Gott sei Dank!, doch nicht ganz geringfügigen Prozentsatzes ästhetisch urteilsfähiger Hörer gerade gegenüber solchen Kraftleistungen Wagnerscher Kunst. Das Brutale der zügellos alle Schranken durchbrechenden Leidenschaft ist das Ideal der Modernen, in der Musik sogut wie in der Dichtkunst und der Malerei. Ob dieses Ideal aber wirklich ein spezifisch deutsches ist, wie man es doch wohl annehmen müsste, wenn wirklich Wagner der Schöpfer einer echt nationalen Kunst ist und wenn wirklich dieses Ideal sein Ideal war, dazu möchte ich doch einmal ein recht grosses Fragezeichen machen! Bringt nicht vielmehr diese unselige neue Lehre gerade die grosse Gefahr, die Ideale, welche von jeher als eigentlich deutsche uns von den „heissblütigen Südländern“ unterscheidende galten, aus dem Auge zu verlieren? Die Liebe als gewaltsames Erzwingen des ersehnten Besitzes ist gewiss eine der stärksten die Menschenseele bewegenden Gewalten; aber sie ist in dieser elementaren Form weder überhaupt etwas Neues, noch etwas einen Kulturfortschritt Kennzeichnendes, am wenigsten aber etwas spezifisch Deutsches. Seien wir aber angesichts der Seitensprünge seiner Anhänger nicht ungerecht gegen Wagner selbst: Senta, Elisabeth, Wolfram, Elsa, Evchen, Sachs, auch jung Siegfried und selbst Parsifal sind echte Schöpfungen deutschen Kunstgeistes und machen es doch einigermassen fraglich, ob dem Künstler Wagner selbst wirklich ebenso wie seinen heutigen Nachfolgern der Schluss des ersten Aktes der Walküre als höchste Leistung der modernen Kunst erschienen ist. Die höchststehenden Kulturvölker des Altertums haben es allezeit als edelste Aufgabe der Kunst betrachtet, die Leidenschaften zu zügeln und zu reinigen, nicht aber sie zu entfesseln und anzureizen. Den alten Deutschen

wurden Manneszucht und Sitte von ihren Feinden als besondere Tugenden nachgerühmt, und der deutsche Minnedienst fand im Mittelalter in Deutschland seine höchste Steigerung (zugegeben: bis zur Uebertreibung). Es gehört ein gut Teil vorgefasster Meinung und bösen Willens dazu, der Kunst Brahms' höhere, ja die höchsten Qualitäten darum abzusprechen, weil sie das sinnliche Begehren und Erreichen nicht unverhüllt zum Gegenstande nimmt. Vieles, was Dr. Seidl als Nachweis der Minderwertigkeit Brahmsscher Musik ausführt, würde in anderem Zusammenhange als hohes, begeistertes Lob verstanden werden: „Sie stellt sich mit einer gewissen vornehmen Unnahbarkeit oder sanften Umschleierung vor uns hin und legt über des Hörers Auge doch ganz unvermerkt und leise ein leichtes feines Gespinnst wie ein Stimmungs-Zaubernetz." Das ist hübsch gesagt, bestimmt zwar Brahms' Eigenart nicht erschöpfend, lässt aber wenigstens ahnen, dass derselbe nicht in der krassen Naturwahrheit das Endziel der Kunst zu erblicken vermochte. Dagegen spricht die Logik des blossgestellten Sünders aus dem folgenden Satze: „Aus der Not machte diese spröde und sterile ‚Enthaltsamkeitsschule' flugs eine Tugend, und die eigene Impotenz erhob sie als preisenswerte Keuschheit eines Hohenpriestertums der für sich allein gepachteten ernsten Muse alsbald auf den Thron." Das soll zwar Brahms' komponierende Nachfolger treffen, prallt aber von diesen so gut wie von Brahms selbst ab und fällt als wuchtiger Streich auf den allzu schneidigen Fechter selbst zurück.

Welch merkwürdiger Gegensatz zwischen dem trockenen, kühl berechnenden Menschen Wagner als Schöpfer der Isolde und Sieglinde und dem Schöpfer des deutschen Requiems, der Rhapsodie, des Schicksalsliedes, dem kraftstrotzenden, gedrungenen, dem herzhaften Genusse der Daseinsfreude keineswegs abholden Menschen Brahms! Wenn eine so kerngesunde üppige Natur wie Brahms, der es wahrlich nicht an Können in irgend einer Richtung gebrach (auch nicht nach Seite des sinnlich Reizvollen in der Kunst, wie allein schon die Zigeunerquartette zur Genüge darthun können), gleich den feinsinnigen Griechen der klassischen Zeit rohen Lärm nicht zur Musik rechnete und echt deutsch in der sinnigen Verehrung der Weiblichkeit, im Sehnen, Hoffen, Träumen, wie im Entsagen ewig unverwelkliche Kunstideale erblickte, an denen er unverrückt festhielt, so ist das nur ein schwerwiegender Grund, den Glauben an

die Wahrheit der uralten Kunstideale zu stärken. Jedenfalls werden solche durch ein paar vom Geiste der Decadence angefressene Wagnerianer in die Welt gesetzte Stilblüten uns nicht weismachen, dass nur die fortgesetzt zur Schau getragene Verfügung über die stärksten Ausdrucksmittel, d. h. ein verstärkter Orchesterapparat und möglichst häufige Ausnutzung der damit ermöglichten verlängerten Steigerungen des Crescendo den Beweis höherer künstlerischen Potenz zu erbringen vermag. Denn nach dieser Seite der Handhabung der technischen Mittel zeigt sich allerdings zwischen Brahms und nicht nur Wagner, sondern der ganzen neudeutschen Schule nebst ihrem slavischen Anhange ein gewaltiger Abstand. Es scheint wohl, dass die Ideen Berlioz' hier von entscheidender bleibender Wirkung gewesen sind; doch ist es auch vielleicht nur der Glanz und Pomp der französischen Grossen Oper, was Wagner zur dauernd gesteigerten Verstärkung der Orchesterbesetzung Anstoss gab; die Vergrösserung und — Vergröberung der Linien der rein musikalischen Zeichnung aber, die Verlängerung der Steigerungen durch sequenzförmige Weiterschiebung der oft breit gedehnten Motive ist Wagners Eigentum und wird mit Recht als spezifisch bühnenmässig angesehen, weil die zeitliche Entfaltung der Handlung sich vielfach mit einer in kürzeren Abständen lyrische Cäsuren aller Grade aufweisenden Musik nicht wohl vereinbaren lässt. Ein Fehlschluss ist es nur, von solchen der Musik durch die Verbindung mit der Scene aufgezwungenen Bildungen Gesetze oder ästhetische Kategorien ableiten zu wollen, nach denen nun die sich ihrer vollen Freiheit erfreuende absolute Musik abgeschätzt werden müsste.

Völlig unverständlich ist mir, wie ein geistvoller Aesthetiker wie Dr. Seidl, der Verfasser der vortrefflichen Schrift „Das Erhabene in der Musik“ sich so einseitig in die Ueberschätzung der elementaren Faktoren des musikalischen Eindrucks verrennen konnte: „Das eigentlichste Wesen der Musik, ihre tiefste Kraft ist der leuchtende saftige Ton mit spezifischer Klangfarbe“. Dieser Satz ist bestimmt, bei Brahms fehlenden Vollglanz der Orchesterwirkung zu bemängeln und damit Bruckners musikalische Qualitäten als vollwichtigere hervortreten zu lassen. Ja, es wird sogar direkt eine „gewisse Farbenblindheit der Brahmsschen Orchesterpalette“ behauptet. Für Herrn Dr. Seidl, und nicht nur für ihn, ist eben die physische Kraft des Fortissimo, der grelle Lichtglanz des Blechorchesters

ein Beweis grösserer Energie der Empfindung, und alle jene Orchesterfarben, welche die auf den Idealklang gerichtete Entwickelung des reinen Symphonieorchesters mit feinem Urteil ausgeschieden hat, weil ihnen zu viel Stoffliches, nämlich Associationen erweckender Beiklang anhaftet, so das Blöken des Englischen Horns, das Brüllen der Tuben, die ächzenden Laute der Streich- und Blasinstrumente mit Sordinen, erscheinen ihm als ebensoviele spezifische Energien, der sich zu enthalten eben eine — „schwächliche Keuschheit der Enthaltsamkeitsschule" ist. Ich sollte doch meinen, die Billigkeit dieser Wirkungsmittel, welche sogar musikalisch gänzlich impotenten Komponastern jüngsten Datums hier und da Scheinerfolge vermittelt hat, liege so sehr zu Tage, dass die Bedeutung eines Tonschöpfers, der dieselben verschmäht und doch mit den rein kunstmässigen Mitteln der Melodik, Harmonik und Rhythmik die ganze Skala der Empfindungen beherrscht, nur desto unzweifelhafter hervortreten muss. Nebenbei bemerkt liegt in der Zusammenstellung des „leuchtenden, saftigen Tones" und der „spezifischen Klangfarbe" in der Form, wie sie Dr. Seidl macht, ein Widerspruch, da eben vielen der von den Modernen mit Vorliebe gepflegten „spezifischen Klangfarben" gerade das „leuchtende, saftige des Tones" abgeht. Dem Opernkomponisten, auch dem Programmkomponisten sind gewiss alle diese bequemen Hilfsmittel zu gönnen. Ja, ich gehe weiter: niemand wird berechtigt sein, dem Komponisten einen Vorwurf daraus zu machen, wenn er diese „spezifischen Klangfarben", welche dem Symphoniestile nicht völlig assimilierbar sind, dennoch mit Vorsicht in das Symphonieorchester einführt; aber folgt daraus die Berechtigung, die musikalischen Qualitäten eines Komponisten herabzusetzen, wenn sein geläutertes ästhetisches Urteil diese Einführung ablehnt?

Eine tendenziöse Entstellung der Wahrheit aber ist Dr. Seidls Behauptung, dass Brahms „im Instrumentalen dem dickflüssig-undurchsichtigen Schumann allzu sehr gefolgt und dabei nur allzu oft bei der völligen Geschlechtslosigkeit des Tones angelangt" sei. Denn erstens ist es falsch, Schumanns Orchestrierung (die doch wohl allein gemeint ist; oder sollte gar auch sein Kammermusik- und Klavierstil Herrn Seidl so erscheinen?) in Bausch und Bogen als dickflüssig und undurchsichtig zu bezeichnen; die Indifferenzierung der Klangfarbe ist aber, wie dem Aesthetiker Dr.

Seidl nicht entgangen sein sollte, ein hochwichtiges, ja das leitende Prinzip des rein symphonischen Stils und mag wohl bei einem denkenden Musiker wie Schumann sogar zum bewussten Willen sich gesteigert haben. Die „Geschlechtslosigkeit des Tones“ ist eben wieder eine in der oben gekennzeichneten Auffassung vom Wesen der Musik und den Aufgaben der Kunst wurzelnde tendenziöse Umnennung, die nur beweist, dass die geflissentliche Vermeidung des Hervortretens einzelner zu individuell gefärbten Instrumente durch Verbindung (unisono) mit andern (z. B. Fagott mit Cello, Klarinette mit Violine) den Modernen als ein Mangel erscheint. Zweitens ist aber Brahms ausser in seinen älteren Werken, d. h. von den Orchesterwerken in den Serenaden und in der C-moll-Symphonie — und auch da nicht in dem Masse, dass ein solcher Ausspruch gerechtfertigt wäre — überhaupt gar nicht in ausgesprochener Weise Schumann gefolgt, sondern, wie an anderer Stelle Dr. Seidl selbst betont, vielmehr Schubert, Beethoven und — Händel und Bach. Was ihn aber gegen alle seine Vorgänger auf dem Gebiete der Symphonie merklich abhebt, ist gerade die Steigerung der Durchsichtigkeit, die Durchbrechung der Massivität. Man kann diesen Fehlschlag des Herrn Dr. Seidl leicht nach der Seite ablenken, auf welche er wahrscheinlich nicht gemünzt ist: Bruckner ist in ganz anderem Masse dickflüssig, und für Dvořák, Tschaikoffsky, auch Liszt, ja Wagner selbst liesse sich die Berechtigung des Vorwurfs der Dickflüssigkeit und Undurchsichtigkeit in ganz anderer Weise überzeugend belegen. Aber Herr Dr. Seidl versteht unter Dünnflüssigkeit wahrscheinlich etwas ganz anderes, nämlich das abwechselnde Heraustreten der einzelnen Orchesterinstrumente mit mehr oder weniger langen Soli, wie sie z. B. in Raffs Symphonien oft genug unangenehm bemerkbar sind: ein Umstand, der wahrscheinlich an dem schnellen Ende der Erfolge Raffs einen starken Anteil hat!

Mit Recht macht Hermann Deiters in seiner hübschen Charakteristik von Brahms' Kunst (in Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge) darauf aufmerksam, dass einen wesentlichen und charakteristischen Zug seiner Kunst das Volksmässige ausmacht, und zwar nicht das von so vielen neueren Komponisten versuchte und mit mehr oder minder Glück durchgeführte Nachahmen der nationalen Sonderelemente fremder Völker, sondern vielmehr das echt Deutsch-Volkstümliche oder vielleicht gar das überhaupt Volksmässige, das Naive, Einfache, Sinnige, das

schliesslich dem Volksliede aller Nationen Gemeinsame, das was jeden Menschen ansprechen muss, weil es auf der aller Musik gemeinsamen Grundlage der einfachsten Melodik im bescheidensten Kreise beruht. Züge dieser Art finden sich nicht nur in allen grösseren Werken Brahms', sondern auch in vielen seiner Lieder und Chorgesänge. Gerade durch sie ist aber Brahms allen denen, welche in unserer Zeit für dieses allein wahrhaft unvergängliche und nicht mit dem verschiedenen Geschmacke der Zeitalter wechselnde Element Sinn und Verständnis haben, fest ans Herz gewachsen: um dieses herzinnigen, sozusagen nicht dem Empfinden des Einzelnen, sondern vielmehr der Volksseele, ja der Menschenseele entstammenden Ausdrucks willen, der wie ein Erinnern an unsere Kindheit, wie Märchen und Sagen aus uralten Zeiten uns anspricht, lieben wir Brahms! In solchen Momenten, wo der die Mittel der fortgeschrittensten Kunst souverän beherrschende Meister auf diese scheinbar verzichtet und selbst zum Kinde wird, tritt er uns so nahe, dass wir uns ganz mit ihm eins wissen, dass unser Herzschlag in seinen Tönen pulsiert, und wie neu verjüngt tauchen wir aus dem Bade in diesem Urquell alles musikalischen Empfindens geläutert, mit hellem Blick und freundlichem Lächeln.

Wer hat die Stirn, eine solche die Seele von Schlacken reinigende Heilkraft den sinnlich überreizten Produkten der so hoch gepriesenen „modernen“ Kunst zuzuschreiben?

Das moderne Kapellmeistertum.

Das Zeitalter der Eisenbahnen und der Telegraphen hat auch das musikalische Kunstgetriebe in ganz neue Bahnen geleitet; auch im Konzertsaale wird fin de siècle mit Dampf und Elektrizität gearbeitet. Wie ein schönes Märchen klingt die Erzählung von einer Zeit, in welcher Dilettant und echter Musikkenner noch synonyme Begriffe waren. Wie jämmerlich nimmt sich im Salon unser heutiges Klaviergeklimper und süssliches Romanzensingen ohne Stimmenschulung gegenüber jenem gediegenen häuslichen Musizieren aus, für welches Haydn, Boccherini, Mozart, Beethoven ihre herrlichen Kammermusikwerke schufen, zu geschweigen einer Zeit, für welche die a capella-Quartette eines Senfl, Hofhaimer, Orlando Lasso, Hassler Hausmusik waren! Denn das heute herrschende Institut der Abonnementskonzerte ist bis auf wenige Ausnahmen, welche die Regel nur bestätigen, eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts. Aber die heutige Konzert-Wut ist auch der ersten Hälfte und Mitte unseres Jahrhunderts fremd; sie ist so recht eigentlich charakteristisch für das letzte Viertel des Jahrhunderts. Das Interesse für Hausmusik stirbt allmählich ganz ab, und die Anforderungen an die Leistungen der professionellen Konzerte werden immer mehr in die Höhe geschraubt, wenigstens in Bezug auf alles Quantitative: die Orchester können nicht stark genug besetzt, die auftretenden Solisten nicht berühmt genug sein, die aufgeführten Werke müssen an die Spieler und Sänger die denkbar grössten Anforderungen stellen; betäubender Vollklang, verblüffende Technik, das sind jetzt die Losungsworte, und die Virtuosität feiert überall ihre Orgien auf Kosten der eigentlichen Lebensinteressen der Kunst. — Durch die alle Entfernungen aufhebenden modernen Verkehrsmittel ist es zur Möglichkeit und damit zum Bedürfnis geworden, grosse Sänger und Instrumentalisten als Gemeingut der ganzen Welt zu betrachten, so dass

dieselben heute in Paris, vorgestern in Petersburg und übermorgen in Wien oder London konzertieren können, ohne dass darüber ein Wort verloren wird. Das versteht sich eben heute ganz von selbst. Gewiss hat schon dieses Jagen der modernen „fahrenden Leute“ durch die Welt sein Bedenkliches, sofern es ein liebevolles Aufgehen des Künstlers in seiner Aufgabe und noch mehr ein wahrhaft pietätvolles Geniessen der Kunstwerke ernstlich in Frage stellt; denn der Virtuose lernt gar zu bald, sich auf das zu beschränken, was ihm besonders gut „liegt“ und erfahrungsmässig „zieht“; er darf ohne Gefahr sein Repertoire so einseitig gestalten, wie es ihm beliebt, da er nur in grösseren Zwischenräumen an demselben Orte begehrt wird. Die Zuhörerschaft aber hat es immer in erster Linie mit dem Virtuosen zu thun, wie er es macht und was er anders macht als andere; sie lässt sich sogar gefallen, dass dasselbe Werk ihm in derselben Saison von so und so vielen Meistern verarbeitet wird. — Deshalb sind die seit Jahrzehnten lautwerdenden Klagen über das Ueberwuchern des Virtuosentums nur allzu berechtigt. Einsichtige Dirigenten haben das damit drohende Unheil schon lange dadurch bekämpft, dass sie Solistenkonzerte und intimere Symphonie- oder Kammermusikkonzerte auseinander zu halten suchten, oder wenigstens das Konzert in eine den Solisten geopferte und eine dem ernsten pietätvollen Musizieren reservierte Hälfte zerlegten. Sie mögen dabei manchmal üble Erfahrungen gemacht haben, sofern sie erleben mussten, dass die Konzerte ohne Solisten leer blieben, oder die von Solisten frei gehaltene Hälfte des Konzerts zum bequemen Vorwande späteren Kommens oder früheren Gehens genommen wurde — kurz, es scheint, dass das Mittel nicht mehr hilft; Dirigenten und Konzertvorstände geben den Kampf auf und werfen sich dem Teufel Virtuosentum widerstandslos in die Arme. So ist es denn heute dahin gekommen, dass man nicht mehr Einzelvirtuosen hören und sehen will, sondern lieber gleich Virtuosen-Ensembles und Ensemble-Virtuosen. Wir stehen nun im Zeitalter der reisenden Kapellen, reisenden Chöre und der geborgten Kapellmeister. Wenn es schon bedauerlich ist, dass der abnehmende Sinn für feinere Hausmusik die Pflege der Kammermusik soweit hat verkümmern lassen, dass nur noch reisende Quartette allerersterQualität vermöge des ihnen vorausgehenden Rufes (d. h. einer geschickt inscenierten Reklame) Aussicht haben, einen Saal zu füllen, so ist es gewiss noch bedauerlicher, dass wohlhabende Städte sich

bei Bedarf lieber eine renommierte auswärtige Kapelle kommen lassen, als dass sie sich ernsthaft die Hebung der lokalen Leistungen angelegen sein lassen. Den empfindlichsten Stoss erhält aber der letzte Rest einer gesunden natürlichen Entwickelung der Musikverhältnisse durch die neuestens aufgekommene Unsitte des Reisens der Kapellmeister. Durch dieses Hinstellen eines Fremden, eines Dirigier-Virtuosen, an den Platz des einheimischen Leiters wird das Ansehen des letzteren in einer gar nicht wieder gut zu machenden Weise untergraben. Denn die Erfahrung lehrt, dass die unzufriedenen Elemente (die es immer und überall giebt) sich bei solchen Gelegenheiten besonders breit machen und geradezu etwas darin suchen, dass die Leistungen unter einem auswärtigen Dirigenten besser, glänzender, bestechender ausfallen als unter dem einheimischen. Ueberhaupt pflegt aber das Ausnahmsweise der Situation die Leistungsfähigkeit über das gewöhnliche Niveau zu heben, und die Folge derartiger Festivals unter Leitung des berühmten Herrn Generalmusikdirektors oder Hofkapellmeisters Soundso ist allemal ein merkliches Verblassen der Leistungen des gewohnten Dirigenten, daher ein Abnehmen des Interesses für denselben, Verlangen nach einem Personalwechsel, der gewöhnlich aus dem Regen in die Traufe führt (was sich natürlich erst nach einiger Zeit herausstellt), in Summa ein Ueberhandnehmen von Nervositäten aller Art, wie sie unserem Zeitalter nur allzu angemessen sind.

Aber worin liegt denn eigentlich der Zauber dieser neusten Spezies von Virtuosen, der Taktstock-Virtuosen? denn das darf man sich ja nicht verhehlen: es ist nicht nur die Sucht, einen anderen an dem Pulte zu sehen, was diese neuste Unsitte gezeitigt hat; vielmehr hat sich thatsächlich im Kapellmeistertum ein das Interesse, die Neugier fesselnder neuer Zweig entwickelt, der mit nichts anderm verglichen werden kann als mit dem ausgesprochenen Virtuosentum der Spieler und Sänger. Nun, die Sache ist einfach genug: erstens dirigiert der moderne Kapellmeister stets auswendig, zum handgreiflichen Beweise, dass er das zu dirigierende Werk ganz anders kennt als der alte gute Dirigent von ehedem; zweitens nimmt der moderne Dirigent andere Tempi als die herkömmlichen, mögen dieselben auch den Willen des Komponisten zur Grundlage haben, drittens spitzt der moderne Kapellmeister die Wirkung der Werke auf eine Anzahl besonderer Klangeffekte zu, seien es die eines niederschmetternden Fortissimo oder aber die eines be-

rückenden Pianissimo, viertens, ist der moderne Kapellmeister nebenbei Mimiker und bringt den Verlauf des Tonstücks in überzeugender Weise durch seine Gestikulationen zur Anschauung. Was den ersten Punkt anlangt, so ist derselbe heute kaum mehr von Belang, da die Zahl der auswendig Dirigierenden so gewachsen ist, dass damit nicht mehr imponiert wird; es ist nur allzu begreiflich, dass auch gute Musiker alter Schule sich haben verleiten lassen, den Beweis anzutreten, dass sie dergl. auch können — eine rechte Thorheit: denn im Grunde ist die Notierung des Werkes doch nur ein Mittel, den Dirigenten auch äusserlich am Werke selbst festzuhalten, während der auswendig Dirigierende im Verlaufe der Aufführung nur zu leicht gelegentlich mit seinen Augen anderswo hängen bleibt.

Was den zweiten Punkt anbelangt, so hat man wohl versucht, R. Wagner verantwortlich zu machen für das Bestreben, alte Traditionen der Temponahme über den Haufen zu werfen — mit Unrecht! Denn es ist immer noch zweierlei, ob ein Meister wie Wagner gegen einzelne Verlotterungen auftritt und versucht, dem Kunstwerke zu seinem guten Rechte zu verhelfen, oder ob ein „Moderner“ mit dem Vorsatze an das Pult tritt, „dafür zu sorgen, dass die Zuhörer das alte liebe Werk nicht wieder erkennen sollen.“ Zu den wesentlichsten Eigenschaften eines modernen Kapellmeisters gehört aber auch, dass er die Programme zeitgemäss umgestaltet, d. h. das Publikum in die höheren Kunstsphären eines Liszt, Berlioz, Richard Strauss und der verwandten Russen, Tschechen etc. einführt, welche ihm zur Entfaltung seiner koloristischen und Rubatokünste die erwünschteste Gelegenheit geben und gegen etwaige Missgriffe viel weniger empfindlich sind, als etwa ein altbekanntes durchsichtig organisiertes Werk von Mozart oder Beethoven.

So sieht der moderne Kapellmeister aus, welcher die Säle füllt und auch den blasiertesten Hörer anzieht, den, welcher von dem erhabensten Meisterwerke cynisch sagt: „das Werk selbst kenne ich so genau, dass es mich gar nicht mehr interessiert; ich gehe nur ins Konzert, um zu sehen, was X. Y. daraus macht!“

So steht es heute; die Aussichten wären trübe, wenn sich nicht gleichzeitig die unausbleibliche Reaktion vorbereitete, in einer immer tiefer gehenden Strömung, welche der Wiedererschliessung der musikalischen Kunstschätze vergangener Jahrhunderte gilt. Auf diesem Felde ist freilich für den modernen

Kapellmeister wenig zu holen, und nur mit saurer Miene bequemt er sich auch, die ganz alten Herren auf den Programmen erscheinen zu lassen. Die Musik geniessende Welt aber wird sich, je mehr die rückwärtsschauende Thätigkeit unserer Forscher und Herausgeber praktische Folgen hat, aus diesem unversiegbaren Jungbrunnen wieder gesund trinken und der die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts beherrschenden Virtuosität wieder den Rücken wenden.







